

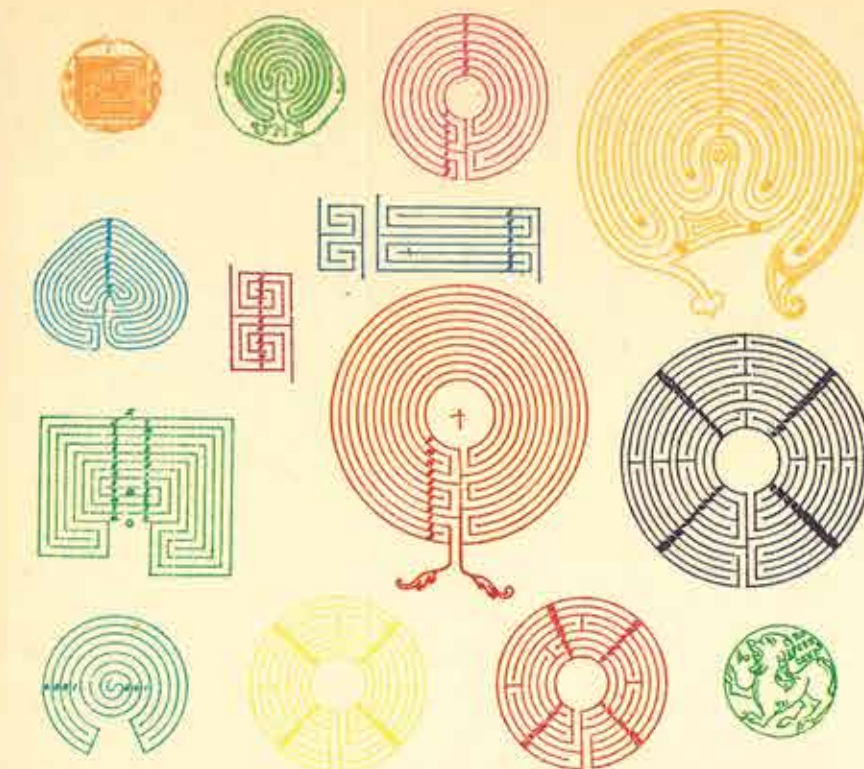


SENTIMENTI

XI FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATRO IN PIAZZA

SANTARCANGELO DI ROMAGNA

6 - 12 LUGLIO 1981



Varie forme e costruzioni di labirinti.

È come se i gruppi teatrali italiani avessero scoperto che in diverse parti del mondo esistono esperienze dallo stesso nome. E avessero provato ad invitarne alcuni rappresentanti, per soddisfare una curiosità, per verificare analogie e differenze.

Dal 25 giugno al 12 luglio a Santarcangelo una trentina di gruppi italiani, giovani o già consolidati e comunque rappresentanti risultati molto diversi, si confronta con oltre venti teatri stranieri. Da qualche anno l'incontro tra teatri è la caratteristica fortunata di questo Festival, formula aperta a chi vuole conoscere o semplicemente consumare gli spettacoli più recenti dei gruppi e nello stesso tempo utile a quella numerosa «popolazione» di giovani per cui il teatro è un importante terreno di sperimentazione culturale.

Il numero e le caratteristiche delle presenze del Festival ci hanno suggerito di fare questo giornale. Non si tratta di un semplice catalogo dei teatri presenti, ma di una buona geografia dei motivi che oggi li guidano. Santarcangelo offre ovviamente solo una scelta e non un panorama completo, ma una scelta significativa, che consente la verifica di diversi percorsi e comunque di mettere a fuoco alcune fondamentali ipotesi per gli anni Ottanta.

I criteri con cui sono stati invitati i gruppi sono molto semplici. Per quanto riguarda gli italiani si trattava di mettere assieme sia quelli che hanno una storia alle spalle che quelli che iniziano ora; ci interessava, non indipendentemente dai risultati raggiunti ma oltre questi, che fossero disposti a mettersi in questione, a fronteggiare tante domande difficili ancora senza risposta e a farlo in pubblico. Lo stesso per i gruppi stranieri, con in più l'accortezza di avere testimonianza di cammini molto diversi tra loro, di scegliere in base ad analogie non superficiali e di ottenere una partecipazione attiva.

Tutti i gruppi hanno fatto loro la formula del Festival, hanno accettato condizioni di lavoro non facili e di incontrarsi all'insegna di «mestiere e sentimenti».

Il disegno di un labirinto somiglia molto a quello di un circuito elettronico. In effetti possono avere un funzionamento analogo: un impulso (o una persona) in entrata può avere diversi percorsi e punti d'arrivo, in una situazione spazio-temporale molto concentrata la sua vita conosce una certa accelerazione d'intensità. Un labirinto può essere usato come un cervello elettronico. Non ha psicologia, o meglio ha un effetto deprimente per chi non ha la forza di usarlo, ma per chi sente il bisogno di affrontarlo esso significa un'importante esperienza di ritrovamento o perdizione. La riproposta del labirinto potrebbe dunque avere un buon significato in questi anni di ricerca e confusione. Potrebbero, per esempio, imparare i bambini a usare gli elaboratori elettronici e potrebbero, gli adulti che già ci giocano, o si fanno giocare, riapprendere alla luce della logica labirintica.

MESTIERE E SENTIMENTI

(dedicato al teatro come luogo d'incontro tra ciò che possediamo — le tecniche, il mestiere — e ciò che ci possiede — le passioni, i sentimenti)

Sped. abb. post. gruppo III - L. 3.000

«Mestiere e sentimenti» supplemento a «Scena» n. 5 - 1981. Reg. Tribunale di Milano n. 336 del 17/12/1975. Direttore responsabile: Biagio Longo.

Distributore /Messaggerie Parrini - ROMA

sommario

TTB-IXO - <i>E dunque, perché l'India?</i>	pag.	6
Teatro Potlach, P.T. di Pontedera - <i>Il modo italiano del teatro di gruppo</i>	"	8
Teatro di Ventura - <i>La regola e l'abominevole compagnia- Fasi del nostro teatro</i>	"	10
Teatro Daggide - <i>Caddema: leLe nuove regole del gioco</i>	"	11
Akròama, Futuro Antico - <i>Il sincretismo come strategia</i>	"	12
Teatro Kismet - <i>Il coraggio di sognare</i>	"	14
Compagnia del Collettivo - <i>Shakespeare a Parma</i>	"	14
Ipadò, T.P. La condizione mentale - <i>Gasati e scazzati</i>	"	16
Angiola Janigro - <i>Scambi d'intensità</i>	"	18
Archivio Lagrange - <i>Cinquantenario di una visione</i>	"	19
Associazione Culturale Katzenmarcher, Teatro Nucleo, Teatro del Tamburo, Tucma Teatro, Banda Osiris, Signor Photogram, Gran Curvo, Teater 7, Teatro Proposta, L'Eresia del teatro, L'Avventura	"	20
Di alcuni ospiti		
Radeis - <i>La faccia delle parole</i>	"	25
La strada - <i>Una strada per fare teatro</i>	"	26
Frères Confetti - <i>Autogeno e poco rassicurante</i>	"	26
Théâtre du Pantaï - <i>Atmosfera che sembra blu</i>	"	26
I.O.U. - <i>Come le favole</i>	"	28
People Show - <i>L'imprevedibile in cabaret</i>	"	30
Teatr Osmego Dnia - <i>Della difficile Polonia</i>	"	32
Teatraine Gardzienice - <i>Più di un teatro</i>	"	34
Gruppo Argentino de Teatro, Teatro Emarginato - <i>Fare di necessità teatro</i>	"	36
Musical Ensemble Theater - <i>Per un buon uso dell'energia</i>	"	37
Elaine Summer Film & Dance Co. - <i>Lavori illuminati</i>	"	37
Laurie Anderson - <i>O Superman. O Judge. O mom and Dad</i>	"	41
Jack Adams - <i>Il nuovo Merlino</i>	"	43
Leo Bassi - <i>La mia vita in quest'arte</i>	"	44
Franz Joseph Bogner, Jean Kergrist - <i>Clowns dell'era atomica</i>	"	45
Pascale Merlin - <i>Il carretto del ritornelli</i>	"	46
Horacio Peralta - <i>Teatro per dappertutto</i>	"	46
Phil Adamo - <i>Teatro a sorpresa</i>	"	46
Jorge Pereira - <i>La guerra del sole</i>	"	46
Di alcuni problemi		
Richard Schechner - <i>Fine dell'umanesimo</i>	"	50
Ferdinando Taviani - <i>Elogio del teatro</i>	"	54
Ugo Volli - <i>Questioni per domani</i>	"	57
Paolo Santarcangeli - <i>Il labirinto</i>	"	58

Editing: Antonio Attisani.

Collaboratori: Carla Orrelli, Laura Lunardi.

Grafica: Alberto Degliuomini.

Impaginazione: Alberto Degliuomini, Antonio Attisani.

Copertina: foto di Luca Pizzorno, modello Luigi Martorana, hairbrush Paolo Caccagnì.

L'iconografia labirintica è ripresa da *Il Libro del labirinto* di Paolo Santarcangeli, Vallecchi, 1967.

XI FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATRO IN PIAZZA

SANTARCANGELO DI ROMAGNA

6 - 12 LUGLIO 1981

Con il patrocinio della Regione Emilia-Romagna - Assessorato alla Cultura e al Turismo • Il Consorzio festival internazionale del teatro in piazza • L'Amministrazione Provinciale di Forlì • I Comuni di Santarcangelo di Romagna, Rimini, Verucchio, Poggio Berni, Coriano.

Incontri

Seminari residenziali. Santarcangelo, Poggio Berni, Verucchio.

People Show Acrobatic Cabaret; F.J. Bogner *Da impiegato ad attore*; Musical Ensemble Theater Street Vaudeville; Teatr Osmego Dnia *Improvvisazione, musica, composizione*; Laurie Anderson *Lingua e suono e musica*; Gruppo Internazionale L'Avventura *Teatro delle esperienze*; T.T.B. - IXO *L'attore che danza, La musica del teatro*; Angiola Janigro *Scambi d'intensità*; Dagide Caddema: *tecnica di un'utopia*.

Gruppi invitati:

Italia: Associazione Culturale Katzenmacher, Archivio La Grange, L'Avventura, Compagnia del Collettivo, Futuro Antico, Gruppo Gran Curvo, Ipadò, IRAA, Sembianze (Angiola Janigro), L'Eresia del Teatro, Teatro Dagide, Teatro dei Cocci, Teatro delle Briciole, Teatro dell'Angolo, Teatro del Tamburo, Teatro Kismet, Piccolo Teatro di Pontedera, Teatro Nucleo, Teatro Portatile (Signor Photogram, Banda Osiris), Teatro Proposta, Teatro Pottlach, Piccolo Teatro di Pontedera, T.P. La condizione mentale, Teatr 7, Teatro Tascabile di Bergamo - IXO, Tucma Teatro, Teatro Laboratorio Akroama. **Gruppi ospiti:** Gruppo Ricerca teatrale, Ciro Cascina, Teatroaperto, Teatro delle Pulci, Teatro della Valdoca, Teatrocercia, Tetto Ingenuo, Macchine pirotecniche, Ensemble Havadià, Music Dance & Anything.

Phil Adamo (Usa), Jack Adams (Usa), Laurie Anderson (Usa), Leo Bassi (F), Franz Joseph Bogner (Rft), Frères Confettis (F), Grupo Argentino de Teatro (A), Jean Kergrist (F), I.O.U. (GB), La Strada (F), Teatr Osmego Dnia (P), Pascale Merlin (F), Théâtre du Pantaï (F), Jorge Pereira (F), Horacio Peralta (F), People Show (GB), Radeis (B), Elaine Summers Film & Dance Co. (Usa), Musical Ensemble Theater (Usa), Teatro Emarginato (Portogallo), Yelbuna (Alto Volta), Teatrálne Gardzienice (P).

Direzione: Antonio Attisani. **Collaboratori:** Istituto di Cultura teatrale — Teatro di Ventura, Teatro Studio 3.

Segreteria: Carla Ortelli. **Collaboratori:** Maria Consagra, Carlo Infante, Carla Pollastrelli.

Molte persone sono state consultate, molte hanno collaborato all'elaborazione dell'idea del Festival, molte ancora, da qui alla fine, incroceranno il nostro cammino. Vogliamo ringraziarli tutti.

Il Festival prevede diverse attività relative all'incontro e allo scambio di lavoro tra gruppi. Del loro coordinamento si occuperanno in particolare: Roberto Bacci, Ferruccio Merisi, Roberto Ruggieri, Horacio Czertok, Pino Di Buduo, Renzo Vescovi e Carlo Formigoni.

Nel labirinto

Bivii, segnali, informazioni, esperimenti

Vite di teatro. Mostra fotografica

Sarà allestita a Palazzo Cenci una mostra fotografica dal titolo *Vite di teatro*, dedicata a vita e mestiere dell'attore italiano dall'inizio del Secolo agli anni Cinquanta. La mostra utilizza in gran parte degli archivi non ancora conosciuti e sarà integrata da una sala di ascolto, sala di proiezione e visite guidate da parte di attori e studiosi di teatro. Curatore: Stefano De Matteis.

Sic. Ufficio Informazioni

Sic, cioè un ufficio gestito da un'apposita équipe e a disposizione del pubblico per informazioni sui gruppi presenti e gli spettacoli, per organizzare incontri con i partecipanti, per la visione collettiva degli spettacoli, ecc. Insomma una banca di dati che dovrebbe aiutare la definizione dei singoli «percorsi» all'interno del Festival. Coordinatore: Eugenia Casini-Ropa. Consulente: Ferdinando Taviani. Collaboratori: Stefano Geraci, Mirella Schino, Adelina Suber.

Anatomia e composizione

Non i soliti dibattiti a ruota libera. Ogni giorno un paio di gruppi presenti al Festival sono invitati a un incontro ristretto e riservato a persone che ne seguono tutta la serie: si cercherà di scoprire e analizzare il rapporto attuale tra motivazioni esistenziali al fare teatro e opzioni tecniche. Coordinatori: Sergio Colomba, Fabrizio Cruciani, Renata Molinari.

Spazio ragazzi. Viaggio nelle scatole teatrali

7 scatole teatrali aperte ai ragazzi
7 incontri a sorpresa con attori partecipanti al Festival
La partecipazione agli spettacoli è riservata ai ragazzi. Il numero degli spettatori è limitato per consentire l'esplorazione e lo smontaggio delle scatole teatrali. L'orario è 14,30-17.
La partecipazione agli incontri a sorpresa, che si svolgono dalle 17,30 in poi, è libera.
I materiali videoregistrati durante l'esplorazione e lo smontaggio delle scatole teatrali vengono trasmessi al mattino. Coordinatori: Marco Baliani, Claudio Cavalli, Maia Cornacchia, Remo Rostagno.

E' dal 1978 che il Festival ha questa capacità di non essere subalterno ai temi della crisi e nello stesso tempo di non rifugiarsi in comode fughe in avanti. Ha sempre posto domande che affondavano nei temi del giorno ma che presupponevano, attraverso un concreto dispositivo di azioni, uno sforzo di andare oltre. E' così che Santarcangelo, pur mantenendo il nome di un avvenimento comune come «festival di teatro», è diventato un appuntamento unico nel suo genere, non solo in Italia. Queste cose non possono avvenire per calcolo politico, nascono dall'incontro di persone e solo in ultima istanza possono (e devono) essere giudicate dal loro aspetto più esterno. E' bene rimarcare, comunque che non esiste norma di legge o documento di partito che potesse prevedere che un direttore artistico come Roberto Bacci dovesse incontrare un presidente di Consorzio come Romeo Donati, nessuno poteva ordinare a sei o sette piccole città di fare lo sforzo che fanno per accogliere un incontro di teatro, nessuno poteva imporre a decine di compagnie di tutto il mondo di accettare condizioni di lavoro così difficili. E chi poteva prevedere la collaborazione creativa e determinante degli operai e dei dipendenti comunali, dei gruppi teatrali incaricati dell'organizzazione logistica, dei negozianti e dei cittadini di Santarcangelo? Un Festival come questo, organizzato «alla tedesca», costerebbe qualche miliardo e non i trecento milioni di adesso; e anche così non sarebbe com'è. Ora che il passato è passato è facile vederne i pregi: più difficile trovare la formula sempre diversa che consenta di essere fedele allo spirito dell'iniziativa e al tempo stesso all'evoluzione dei problemi culturali.

Speriamo che questa edizione, di transizione per tanti motivi di crescita ma non minore, riesca a tenere il passo delle precedenti. Tutto l'arco degli avvenimenti che la compone è stato pensato in questo senso. Preparare un Festival è come fare la spesa per un incontro importante: gli ingredienti ci sono, e buoni, ma tutto si cucina dal 25 giugno al 12 luglio e l'esito dipende dai quasi cinquecento cuochi in arrivo da ogni parte del mondo e dalle migliaia di invitati.

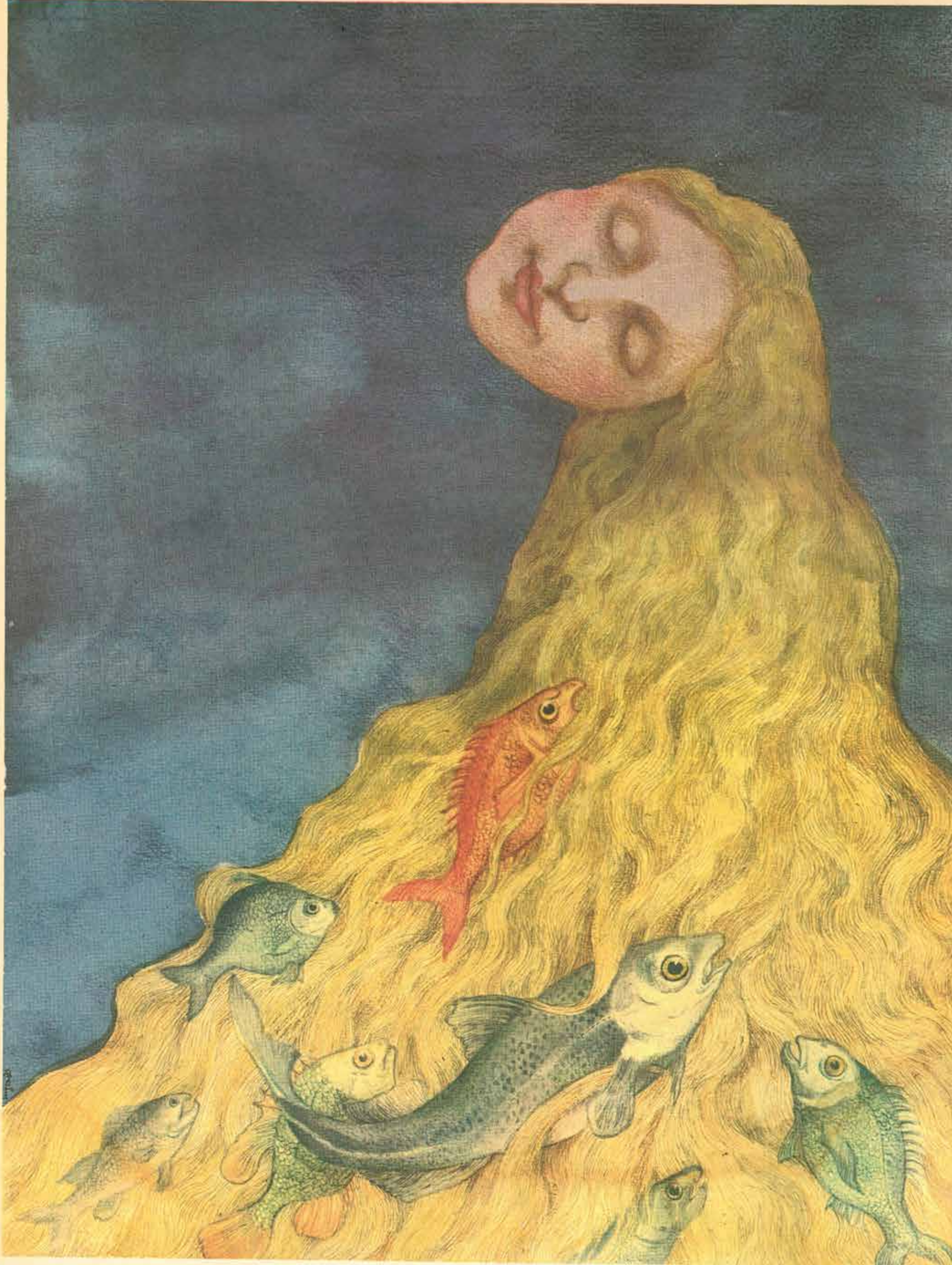
Un labirinto teatrale-alimentare.
Il Festival presenta un arco di proposte molto vasto, nessuna delle quali secondaria alle altre.

Il labirinto che si propone agli spettatori non è uno slogan o una metafora, è la proposta di un modo di un funzionamento: vuole suggerire che non è necessario consumare tutto ciò che il Festival propone ma che è opportuno elaborare un proprio personale itinerario tra i diversi momenti spettacolari e non.

Non si suppone che tutto interessi a tutti, ma che chiunque sia interessato a un incontro teatrale abbia l'occasione di verificare alcune proposte, di trovare la propria uscita. Dunque non un labirinto «terribile», non un minotauro per ogni spettatore, ma la possibilità di fare coesistere diversi livelli di domanda e di risposta.

Di «mestiere e sentimenti» abbiamo già detto che non è un tema ma, come ogni anno, una dedica, una domanda posta al teatro che passa per Santarcangelo in questo luglio 1981.

L'ingresso a ogni spettacolo costa L. 2.000. E' prevista una tessera di L. 9.000 che dà diritto all'accesso a tutti gli spettacoli e manifestazioni del Festival.
Ufficio informazioni 0541-626480.



chi dorme piglia pesci

E dunque, perché l'India?

Per un lungo periodo il mio sogno fu quello dell'attore-giullare, un attore che, in opposizione alla statica e altoparlantesca caratteristica della tradizione italiana contemporanea, sapesse suonare e fare i salti mortali: mi pareva che in questo modo dolcezze e vitalità, dolori e canti, potessero essere espressi con maggiore fantasia ed efficacia. Così la tecnica era concepita come mezzo per piegare il corpo a qualsiasi intento espressivo e il riferimento era quello, romantico e mitico, di Paganini e del suo violino.

Penso che tutti i nostri primi spettacoli portassero le tracce di quell'insicurezza in un eccesso di ostentazione della tecnica. Eppure fu proprio questa ossessione tecnica che ci portò a scoprire a poco a poco che il tormentato, durissimamente allenato, strumento del nostro lavoro, voglio dire, naturalmente, il corpo, celava altre più discrete e vaste ricchezze. Svegliato per galleggiare acrobaticamente nell'aria e per accendere dinamismo psichico nello spettatore intorpidito esso cominciò infatti a sprigionare profumi ignoti che si svolgevano lenti e inafferrabili. Categorie sconosciute alla nostra precedente esperienza artistica, sospensioni, tenerezze, ansie si presentavano con qualità taglio e scansione diverse da quelle che eravamo abituati a conservare nella polverosa scaffalatura del repertorio convenzionale.

Ci immergemmo totalmente nel vapore sottile di questa nuova dimensione fino a padroneggiarne lo stordimento attraverso *Intermezzo*, uno spettacolo di danze canti, acrobazie e giochi guerreschi. Con la metodologia drammaturgica spiata nel sontuoso arsenale tecnico dell'Odin e sperimentata con euforia in *Intermezzo* affrontammo anche le esperienze di teatro di strada.

Albatri, nato come parata sui trampoli (strumento nuovissimo nel '75, quando l'importammo per primi dall'Odin di Belgrado, che ben si legava alla nostra poetica del «meraviglioso» acrobatico) si chiuse ad anello sulle suggestioni baudelairiane che l'avevano ispirato fino a diventare, credo, il primo vero e proprio spettacolo itinerante di questo genere. La particolare caratteristica di *Albatri* gli permetteva di trascinarsi dietro, in schiere fittissime, un pubblico popolare da sempre indifferente ai richiami delle locandine teatrali. Continuavamo così, in questo modo tanto apparentemente diverso, il dialogo con lo spettatore: non con la sua cultura scolastica o storica (che poco lo aiutava e forse molto lo disturbava davanti al linguaggio ideologicamente ermetico di *Intermezzo*, e che a nulla serviva di fronte alla cordialità stilizzata delle scene di *Albatri*) ma con un suo supposto io interiore assoluto, più libero e indefinito, che sociologicamente identificava, al di sopra della frigida cultura scolastica dei perbenisti del teatro, l'ingenuità dello spettatore sprovveduto e l'attenzione di quello più concentrato o appassionato. A questo io interiore assoluto, individuato con coscienza più nitida, è più esplicitamente dedicato «*Sonja, epicedio in ricordo di Fëdor Dostoevski*», che smorza il clamore dei trampoli e delle musiche da parata nel silenzio dei parchi in cui si svolge al crepuscolo. Proprio questo sentiamo come il compiersi di un circolo in cui si fondono le lezioni dei maestri che riconosciamo: Jerzy Grotowski ed Eugenio Barba, da un lato, i guru della tradizione orientale, dall'altro: entrambi rinviavano, se vogliamo giocarvi di un generico riferimento cronologico alla storia occidentale, al momento cardine della rivoluzione culturale e spirituale europea che ha sfiorato solo marginalmente il teatro: il Romanticismo.

La rivoluzione romantica comportò, fra l'altro, nell'arte europea, una parziale vittoria del silenzio sul clamore o il gaio brusio della tanto settecentesca e teatrale «conversazione». Questa rivoluzione, per intuibili ragioni sociologiche, non toccò che marginalmente il teatro o lo sfiorò senza scalfirne la «teatralità»: per le particolarità della sua natura sembrava impossibile che esso potesse dar luogo a qualche omologo della nuova forma poetica che si dimostrerà insuperabile: la lirica: il poeta che scrive non per un inessenziale «pubblico» ma per irrefrenabile impulso del cuore, avendo come solo interlocutore la sua vergine luna (la gratuità del poeta farebbe tutt'uno con la dignità dell'attore: che recitasse *in presenza del*, e non già *per il* pubblico, suo, appunto, spettatore, e non destinatario).

Un omologo teatrale è naturalmente impensabile. Nella più genuina tradizione del *Kathakali*, il *Totayam* è un pezzo di danza astratta, artisticamente fra i più ricchi e complessi, che viene eseguito da due giovani danzatori quasi in apertura di spettacolo. Prima che i tamburi i cembali e i cantanti attacchino la preghiera che la coppia degli attori dovrà danzare, due inservienti alzano il *tirassila*, il sipario dai brillanti riquadri colorati che cela la scena agli occhi degli spettatori. Il sontuoso repertorio di pose, di passi, di ritmi (nel *Totayam* compaiono tutti i sei tipi di ritmo nei quattro tempi usati dal *Kathakali*), di danze con le mani e con gli occhi viene così profuso, con assurda prodigalità, e esclusivo godimento degli spettatori celesti. La poetica del Terzo Teatro riassume gli elementi essenziali di questa imprescindibile esigenza etica.

La trisecolare storia artistica e il costume del teatro tradizionale europeo con la logica sociale etica e culturale che essa sottende, e che così chiaramente essa riflette, in tempi così mutati e ormai tanto diversi aveva per molti esaurito la sua spinta feconda.

Così il problema era di uscire da quella logica, di combattere quella cultura. Ma a partire da dove? Il terreno su cui poggiava il piede per la battuta di scatto poteva essere cedevole, privo com'era di una sua stratificazione geologica convenientemente sedimentata. Il rischio era di basarsi su di un quadro di riferimento in realtà troppo equivalente a quello che si combatteva. Per mancanza di coordinate di riferimento si potevano avere o cercare contrapposizioni o alternative che insomma rischiavano di essere come la zuppa al pan bagnato. Giacché non si tratta qui di modificare le intonazioni del monologo e neppure di cambiarne le battute: ma di *danzarlo*: «e così *Sada Yacco conquistò il pubblico. Non con le battute né con la mimica né con altri accorgimenti ma solo quando fuse la sua recitazione con l'orchestra*» raccontava Meyerhold e sanciva l'esempio con il riconoscimento di un debito: «*Tutto questo noi lo abbiamo imparato dal teatro antico*». A Chissà se è troppo rozzo o troppo ingenuo citare in questo contesto i lavori di rifondazione radicale del grandissimo Grotowski, che disperde gli attori nei boschi, e prelevando il ritaglio del teatro della Storia ne mostra contingenza e limiti proiettandolo sullo sfondo del millennario sicuro cammino della Natura?

Che siano arrivati a comporsi accanto sulla pagina, quasi naturalmente e da soli, la Natura e la Storia, non è a questo punto casuale. Perché allora si può dichiarare a proposito quanto si sia per la prima ad apparente scapito della seconda.

Così mi sembra giusto concludere queste considerazioni sul senso

del nostro debito verso il Teatro Orientale nel nome del poeta cui queste righe si sono sempre riferite senza nominarlo, e che ha infatti più esplicitamente posto l'accento sul binomio Storia-Natura, voglio dire, naturalmente, Giacomo Leopardi.

Il cerchio, per noi, si chiude così: il teatro di Leopardi non vive ormai più che in Oriente; Barba e Grotowski mi hanno confortato con l'esempio a ribadire che non c'è vergogna a danzare per gli dei sotto la luna, invece che recitare per il pubblico dei borderò.

Quanto al Teatro Occidentale: che senso ha parlare dell'ovvia ricchezza che qui si trascura, e fosse pure per settarismo miopia e ignoranza?

Il fatto che ciò possa dar luogo a torti e ingiustizie, non è forse nella fisiologia ordinaria della storia?

Renzo Vescovi

Albatri - Attori: Tiziana Barbiero, Luigia Calcaterra, Giuseppe Chierichetti, Enrico Masseroli, Ludovico Muratori, Franco Pasi, Susanna Vincenzetto.

Sonja: Stesso cast.

Suite Indienne: Tavole d'Atlante n.2

Orissi. Danzatrici: Tiziana Barbiero, Luigia Calcaterra. Musicisti: Giuseppe Chierichetti, Enrico Masseroli, Ludovico Muratori, Susanna Vincenzetto

Suite Indienne: Tavole d'Atlante n.3

Bharata Natyam. Danzatori: Ludovico Muratori, Susanna Vincenzetto. Musicisti: Tiziana Barbiero, Luigia Calcaterra, Giuseppe Chierichetti, Enrico Masseroli.

Suite Indienne: Tavole d'Atlante n.4

Kathakali. Danzatori: Giuseppe Chierichetti, Susanna Vincenzetto. E con: Tiziana Barbiero, Luigia Calcaterra, Enrico Masseroli, Ludovico Muratori, Franco Pasi. Regia degli spettacoli: Renzo Vescovi.

IXO

L'attuale momento della ricerca teatrale ha favorito la presente riscoperta della tradizione classica del teatro-danza orientale. Purtroppo non sempre l'impresariato teatrale ha la volontà organizzativa o la competenza necessaria ad evitare i tranelli commerciali che contrabbandano paccottiglia per «genuinità» esibendo la più totale indifferenza per il livello artistico delle manifestazioni.

Per ovviare a questo inconveniente è stato creato l'Istituto di Cultura Scenica Orientale — Teatro Musica e Danza della tradizione Orientale — (IXO) diretto dal Guru Maya Dhar Raut della Bharatya Kala Kendra di New Delhi.

L'IXO si avvale della collaborazione di un Comitato Scientifico Internazionale composto di artisti, studiosi e istituzioni dell'area orientale e occidentale che garantisce il valore culturale e artistico-spettacolare delle manifestazioni.

Il Teatro Tascabile di Bergamo, che cura per l'Italia e l'Europa l'aspetto organizzativo dell'IXO, propone a Santarcangelo le seguenti iniziative.

Spettacoli di teatro-danza

1) *Stile Bharata Natyam* - Il Bharata Natyam è la danza indiana classica per eccellenza. Un tempo, essa era eseguita nei templi da danzatrici sacre, le devadasi, che venivano allevate e istruite nelle arti e nella musica unicamente a questo scopo. Caduta in disgrazia a causa della censura vittoriana ai tempi del dominio britannico, questa lirica d'amore è stata poi restituita al suo prestigio culturale e artistico in tempi moderni.

Esistono differenti scuole o stili di Bharata Natyam, quello che viene qui offerto appartiene alla più pura tradizione di Madras, la capitale del Tamil Nadu, culla del Bharata Natyam. Lo spettacolo è eseguito con musiche registrate.

2) *Stile Orissi* - Benché le testimonianze archeologiche la dimostrino tra le più antiche dell'India, essa è stata riscoperta solo in tempi assai recenti. Il suo fascino intenso e sottile deriva dalla particolare forma di misticismo, traboccante di morbida sensualità, che ispirava le sacerdotesse di Jagannath, la grande divinità di Orissa (India nord-orientale) cui la danza era in origine dedicata.

La danzatrice è in assoluto la più affascinante interprete di questo stile, Alok Panikar.

Compositore e coreografo: Guru Maya Dhar Raut, protagonista della codificazione classica dello stile tradizionale.

3) *Stile Kathakali* - Secondo la tradizione nacque nell'India meridionale nel secolo decimo-settimo e come tutto il teatro indiano si fa risalire a origine divina. Si tratta di un tipo di dramma danzato che illustra e interpreta una vicenda tratta in genere dalla tradizione epica del Ramayana e del Mahabharata. Gli attori del Kathakali sono in qualche modo i rappresentanti per antonomasia, la incarnazione radicale del momento espressivo, basato sui movimenti del corpo, del volto e degli occhi, che da sempre caratterizza l'attore indiano.

4) *Danze classiche balinesi* - «Lo spettacolo del teatro di Bali fatto di danza, di canto, di pantomima e pochissimo di teatro psicologico quale lo intendiamo noi in Occidente, riporta il teatro ad un piano di creazione autonoma e pura, in una prospettiva di allucinazione e di sgomento».

Così Antonin Artaud incominciava il suo famoso saggio sul teatro balinese. La sua geniale definizione ci sorprende come la descrizione del modello cui si rivolge oggi tutto il teatro contemporaneo più consapevole.

Balletto

Si tratta di un sontuoso esempio di teatro-danza, con musiche dal vivo, incentrato sulle bellissime liriche mistico-erotiche del *Gita Govinda* di Jayadeva (di prossima pubblicazione presso l'editore Adelphi). Si tratta del primo spettacolo di questo genere mai presentato in Europa.

Il *Gita Govinda* di Jayadeva è un componimento di 24 liriche divise in 12 parti che trattano gli amori di Krishna, la popolare divinità incarnazione di Visnu, e della sua innamorata Radha.

Il tema centrale dell'opera è la Virahadukha, lo strazio della separazione, dei due amanti: questo spiega il carattere di volta in volta lirico e drammatico delle composizioni musicali e coreografiche ispirate al celebre poemetto. Questo dance-drama è la traduzione coreografica di un «montaggio» delle liriche: la coreografia è del Guru Maya Dhar Raut.

Gita Govinda - Danzatori: Alok Panikar, Bhushan Lakandri. Musicisti: Ashoka Battacharya, Shekaaran Panikar, Purna-Chandra Majki, Kailash Pawan, cantante. Direttore e coreografo: Guru Maya Dhar Raut

Preghiere d'amore - Orissi. Alok Panikar.

Il teatro di Kathakali. Krishna Kutti

La danza degli dei. Usha Ramaswamy



TTB. Albatri (foto Maurizio Buscarino).



TTB. Suite indienne - Tavola d'Atlante n. 2: Orissi (foto Maurizio Buscarino).



Alok Panikar (foto Maurizio Buscarino).



TTB. Suite indienne - Tavola d'Atlante n. 2: Orissi (foto Maurizio Buscarino).

Il modo italiano del teatro di gruppo

Il Piccolo Teatro di Pontedera ha acquisito la sua identità di gruppo con l'introduzione dell'allenamento quotidiano nel lavoro amatoriale di persone che si incontravano esclusivamente per produrre degli spettacoli.

L'allenamento è stato importante, non tanto come tecnica finalizzata ad un migliore prodotto spettacolare, ma soprattutto come momento di autoformazione del gruppo, per farlo riconoscere attraverso una disciplina, un impegno comune e quotidiano.

Nel 1972, dal confronto con l'Odin Teatret inizia un processo che ha portato il Gruppo al professionismo partendo dallo sviluppo della nostra autopedagogia interna.

Così, nel 1974, il Piccolo Teatro di Pontedera ha proposto all'Amministrazione Comunale di Pontedera e all'ARCI di creare il «Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale», un punto di riferimento per la formazione di nuovi operatori teatrali italiani.

Il Piccolo è l'elemento di stimolo e di direzione delle attività del Centro, dando vita così a un rapporto tra un organismo a gestione quasi pubblica ed un gruppo di ricerca teatrale.

Mentre il Centro svolge la propria attività, il Piccolo Teatro di Pontedera elabora all'interno una propria metodologia utilizzando anche le diverse esperienze che passano durante questi anni da Pontedera.

Tra queste vale la pena ricordare: oltre l'Odin Teatret, il Teatr Laboratorium di Wrocław diretto da Jerzy Grotowski, il Bread and Puppet, Yves Lebreton, i Fratelli Colombaroni, Yoshi Oida del C.I.R.T. diretto da P. Brook, e numerose altre esperienze, molte delle quali di teatro orientale.

Con il passare del tempo il gruppo diminuisce la propria attività organizzativa e vengono prodotti i primi spettacoli.

Il primo di essi *Arme e Sante*, uno spettacolo di strada che è stato presentato in numerosi festival e rassegne in Italia e all'estero.

Nel maggio '79 il Piccolo Teatro di Pontedera presenta *Vestitions d'antan* dedicato al guardaroba di Eleonora Duse, ad Amburgo, in occasione del Festival delle Nazioni, quindi in varie città della Polonia. Lo spettacolo è stato poi presentato in molte città italiane e ancora all'estero: in Francia, Svizzera e Olanda.

Per tre anni, dal '78, all'80, Roberto Bacci, Direttore del Piccolo Teatro di Pontedera ha diretto il Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo di Romagna.

Nel 1980 il Piccolo Teatro di Pontedera ha iniziato un lavoro di ricerca sul melodramma, ed in particolare su Giacomo Puccini.

Tale ricerca ha condotto all'allestimento di *Tosca*, spettacolo-opera di strada realizzato con l'uso di pupazzi giganti, orchestra e tre cantanti lirici, per il Festival di Santarcangelo di Romagna '80.

Interrompendo la ricerca sul melodramma e la preparazione di *Un po' per non morire*, nel settembre-ottobre '80, il Piccolo Teatro di Pontedera ha realizzato uno spettacolo che ha avuto per titolo *Restauracia*, prodotto insieme ad altri attori di diversa estrazione teatrale: Boleslav Polivka e Jiri Pecha del Divadlo Na Provasku (CSSR) nonché Bustric di Firenze.

Nel marzo '81, a Modena, è stata presentata la prima dello spettacolo: *Un po' per non morire: veglie di Giacomo Puccini*.

Nel mese di agosto, settembre ed ottobre '81, il Piccolo Teatro collabora con il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale all'organizzazione della II sessione dell'I.S.T.A. (Scuola Internazionale di Antropologia Teatrale) diretta da Eugenio Barba.

Un po' per non morire

Esiste un luogo nello spettacolo occidentale dove le regole, le tecniche ed i contenuti si ripetono da anni, invariabili.

Questo luogo è il melodramma.

Interi generazioni l'hanno visitato proprio per questa sua forza, per la sua complessa capacità di produrre immagini e sogni, di affascinare. Il richiamo non poteva restare inascoltato, anche perché quelle stesse regole, quelle stesse tecniche e quei contenuti restano un patrimonio che nutre tutt'oggi le nostre radici.

Abbiamo così accettato la sfida, ed il viaggio è iniziato.

Poteva durare molto poco perché «Torre del Lago» è così vicina, il dialetto è quasi lo stesso ed alcuni nostri parenti hanno in casa la foto con dedica del Maestro.

Eppure abbiamo impiegato più di un anno per riconoscerlo e per trovare il nostro modo di «tradire» quelle ferree leggi che devono, secondo Puccini, «stupire», «interessare» e commuovere o far «ridere bene».

È stato con una certa soggezione e con stupore che abbiamo prenotato i biglietti con molti giorni di anticipo per poter assistere alle Opere di Puccini in diverse parti d'Italia e con lo stesso stupore ci siamo mischiati ad un pubblico completamente nuovo, per prendere posto tra i velluti rossi ed applaudire le più celebri romanze.

Era sempre più viva in noi la necessità di dare una risposta a tutto questo. Una lunga consuetudine con le immagini, le musiche ed i testi di quel mondo, ci ha dato una base insostituibile per il nostro lavoro che, sebbene non abbia niente di «storico», fa riferimento quasi filologicamente alla vita ed all'opera di Giacomo Puccini, un uomo la cui vita e la cui psiche sono state permeate fino in fondo di «melodramma».

Ma è possibile parlare di una persona attraverso le sue creazioni?

Per poter rispondere, eccoci di fronte alla vera «tragedia»: che cosa si nasconde, di tanto banale ed imbarazzante dietro drammi che hanno fatto piangere e palpitare milioni e milioni di persone per un intero secolo?

Roberto Bacci

Un po' per non morire: veglie di Giacomo Puccini. Personaggi e interpreti: Giacomo Pardini (Giacomo Puccini), Maria Teresa Telara (Tosca, Scarpa, Turandot, Elvira, Suor Angelica, una suora, Minnie, Musetta, un'amica), Noemi Rinaldi (Mimi, Butterfly, una suora, un'amica), Aldo Innocenti (Giulio Ricordi, un avvocato, Ping, un amico), Massimo Bertolaccini (Rodolfo, un avvocato, Pong, Prof. Ledoux, un amico). Costumi, scene e testi: Piccolo Teatro di Pontedera. Adattamento delle musiche a cura del M. Riccardo Moretti. Musiche originali di G. Puccini (edite dalla Casa Ricordi) e del M. Moretti. Messa in scena e regia di Roberto Bacci. Ha collaborato Sergio Bini (Bustric).

Altro gruppo storico del Terzo Teatro Italiano, il Potlach. Dall'aprile del '76 lavora a Fara Sabina (piccolo centro in provincia di Rieti) avendo ricevuto dall'amministrazione comunale i locali necessari alla realizzazione di un programma basato su tre linee essenziali:

1) creazione di un laboratorio di ricerca teatrale con intenti di sperimentare nuove tecniche pedagogiche e di verifica attraverso la presentazione dei risultati in forma di spettacolo.

2) realizzazione di un centro di ricerca per promuovere nel territorio iniziative di formazione professionale e di coordinamento culturale.

3) creazione di uno spazio di confronto di esperienze diverse nel quale presentare gruppi nazionali ed internazionali di ricerca teatrale e musicale.

In viaggio con Goethe

Come Saul la figura biblica che parti in cerca di pecore e trovò l'Imperatore, il Teatro Potlach ha attraversato il *Wilhelm Meister* di Goethe affermando la propria «vocazione teatrale». Una metafora posta al Potlach stesso in una frase rimasta sospesa alla fine di *Prima che la festa finisca*, lo spettacolo nato nella loro base operativa di Fara Sabina (cinquanta chilometri di separazione dalla metropoli).

Goethe viene letto dagli attori del Potlach con estrema ricettività. S'immergono completamente nell'«opera aperta» del grande scrittore, vanno a fondo e dopo molto tempo tornano in superficie con frammenti selezionati (per «affinità elettiva») che si trasmettono sulla scena come segnali emessi dall'inconscio, confusi e passionali. Guglielmo Meister-Goethe, nomade, viaggia «nel teatro» proiettando nel vuoto il suo desiderio di ricerca sui fondamenti biologici del lavoro nell'attore, stranieri in un'era scandita dal ritmo accelerato dell'avanzamento tecnologico.

Prima che la festa finisca, terzo lavoro del Potlach, segna un netto salto di qualità per il gruppo che lascia alle spalle buona parte dei «luoghi comuni» del Terzo Teatro (quello dei trampoli, delle bandiere, delle fisarmoniche, delle maschere orientali e delle parate di strada) per muoversi in un'azione scenica più riflessiva, cosciente, (addirittura «analitica» sotto qualche punto di vista), dimostrando che ancora una volta la lezione di lucidità teatrale che l'Odin ha espresso con *Le ceneri di Brecht* (altro nomade) ha segnato.

Questo spettacolo del Potlach gode di momenti di rara intensità — da non descrivere, poiché non si tratta di risultati d'immagine ma di strappi di tensione improvvisi ed emozionanti — che emergono come punte più alte di un iceberg composto da un solido lavoro. Un lungo training, che gli attori hanno condotto insieme al regista nel loro eremo di Fara Sabina, in cima ad un colle.

Carlo Infante

«La loro terra!...
E noi avremo mai
la nostra terra?
... E fuggirono nel bosco...»

Prima che la festa finisca, terzo spettacolo del Teatro Potlach deriva da *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister* di Goethe.

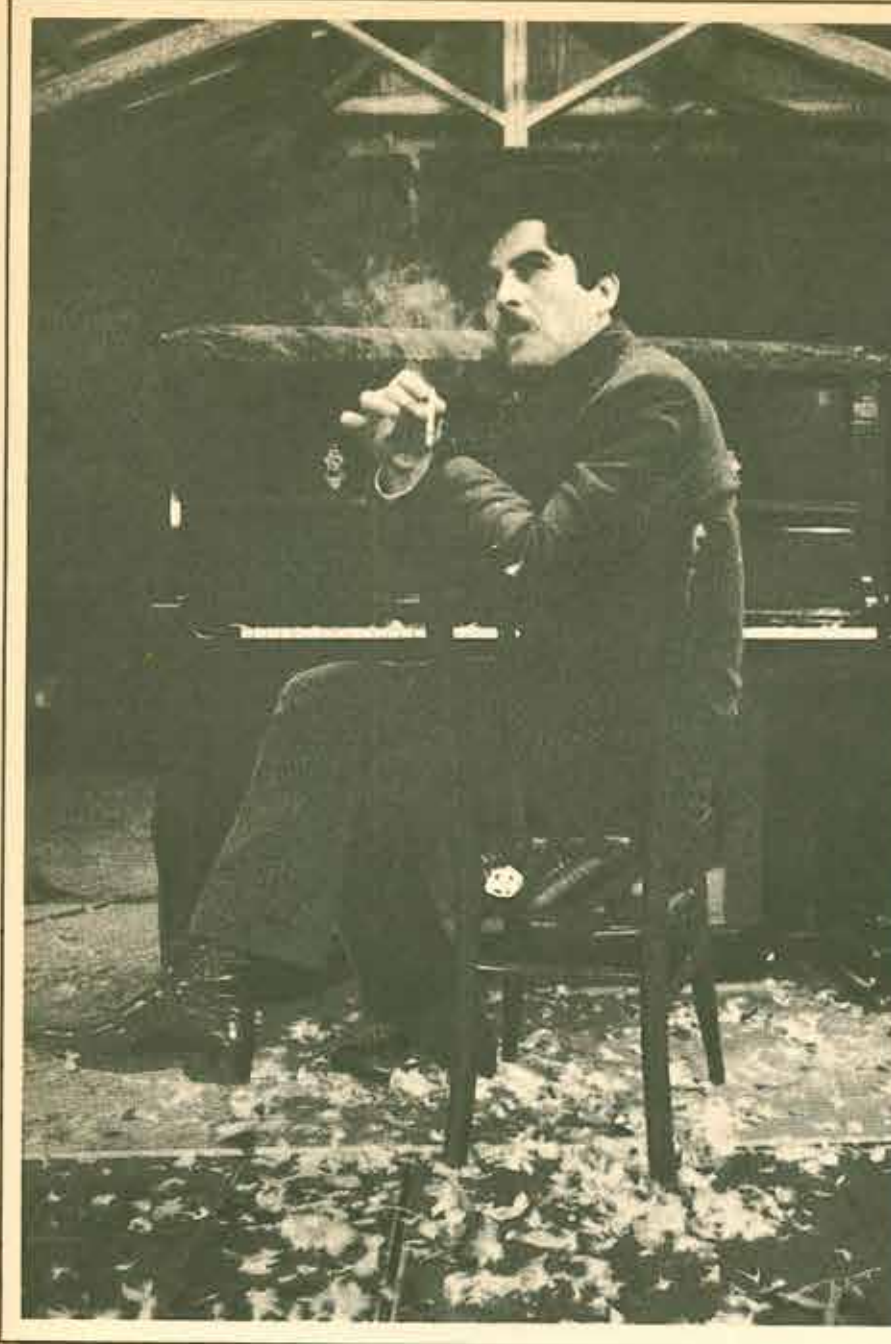
Lavorare su questo libro significa per un gruppo teatrale meditare sulla propria esperienza e sulla propria condizione di attori.

Uno dei temi principali del *Meister* è il nomadismo. Nomadismo come nostalgia della terra che si è abbandonata e che forse non si è mai conosciuta e come insoddisfazione per ogni luogo in cui si rimane. Nello spettacolo si incontrano persone differenti e persino estranee l'una dall'altra, accomunate soltanto dal fatto di essere in fuga.

Regia: Pino Di Buduo. Attori: Daniela Regnoli, Nathalie Mentha, Antonio Mercadante, Gilbert Holzgang, Jacques Matthiessen, Ubaldo Visco Comandini, Ivan Tanteri.



Dedalo, l'ideatore del labirinto di Cnosso.



P.T. di Pontedera. Un po' per non morire (foto Maurizio Buscarino).



P.T. di Pontedera. Un po' per non morire (foto Maurizio Buscarino).



Teatro Potlach. Prima che la festa finisca.

La regola e l'abominevole compagnia

È stato un po' difficile per me cominciare una riflessione sul «chi siamo»: un gruppo di teatro, il Teatro di Ventura. Difficile decidere di togliersi per un attimo dalla corrente di intelligenza empirica, pragmatica e «urgente» che la vita quotidiana del gruppo ci richiede.

Siamo partiti in un tempo in cui era «peccato» leggere Dante e bere Coca Cola e noi, con la nostra urgenza di cultura diversa da Dio e dal Diavolo, che ci faceva lacerare disinvoltamente di contraddizione in contraddizione, noi eravamo «malati» se non addirittura scambiati per nemici; o al meglio «cicale», eravamo, per molti compagni che oggi hanno accettato anche di venderla, la Coca Cola, al banco di Cooperative a gestione autonoma, ovvero a gestione «diretta» dei propri spazi politici, economici, progettuali e fantastici.

Con alcuni di questi compagni, amici importanti, siamo sempre in contatto, ed è stato stupefacente, di anno in anno, vedere ridursi, tra noi e loro, la differenza di scelte che chiamerei etiche.

«Basta con la priorità e i movimenti verso la costruzione di più o meno nuove maggioranze: il nostro futuro è nel ghetto, un ghetto ben accessoriato quanto a materiale umano. Un ghetto capace di lavorare socialmente sulla base di necessità quasi fisiologiche prodotte da un garantito buon livello di energia interna». Questo è stato uno degli ultimi discorsi che ho sentito da certi compagni miei amici. Avrebbe potuto essere benissimo un discorso fatto da qualcuno del Teatro di Ventura, o di qualche altro gruppo. E invece, loro, gli amici, questo discorso se lo facevano tra di loro, e non certo davanti a noi, che abbiamo il torto, avendo fatto scelte «troppo radicali», di essere *davanti, sulla nuova strada*.

Cosa che oggettivamente è vera. Ma, per quel che ne sappiamo, potremmo essere davanti sulla strada della resa o di un'altra peggior fine. Non riteniamo dunque di aver nessun merito.

Anche la faccenda delle posizioni che ormai combaciano ha la sua parte di dubbio: sono i compagni ad essersi evoluti, oppure siamo noi ad aver perso «diversità»?

La storia darà un senso ai rapporti tra le nostre vite.

A darlo alle nostre vite stesse, invece, dobbiamo provarci noi. (...)

Alcuni gruppi teatrali hanno oggi un ruolo di protagonisti, un protagonismo che è realmente vissuto come punto di riferimento, spesso non dichiarato o addirittura inconscio, dagli altri gruppi non teatrali. Se rifletto sulla storia del Teatro di Ventura, posso forse dire che esistono delle precise caratteristiche sociologiche che motivano tale protagonismo.

Alcune risiedono nell'essere «teatro», altre nell'essere «gruppo». E «Teatro di gruppo» è la descrizione del fenomeno che meglio sta resistendo, dal 1977, Atelier Internazionale di Bergamo appunto sul Teatro di gruppo, dopo la consunzione di terminologie come «teatro di ricerca», «terzo teatro» ecc.

Anzi, il consolidarsi della definizione «teatro di gruppo» in qualche modo sorprende operatori e studiosi, alcuni dei quali già si ponevano il problema di coniare una nuova definizione che le succedesse, sia perché presto prevedibilmente consunta, sia in base alla osservazione che la vedeva inefficace, letteralmente, nei confronti dei cosiddetti «solitari» (come il prof. Bustric, o Leo Bassi o Chopel, Malamund ecc.) In questo caso specifico invece, ancora una volta la pratica ha prodotto un'intelligenza meno accademica: infatti più volte, nel corso di riunioni organizzative e tecniche per qualche festival o tournée in comune, ho sentito gli stessi «solitari» autodefinirsi disinvoltamente e senza amor di paradosso: «gruppi di una persona».

Non saprei ora chiarire a fondo questa apparente contraddizione. Però, da lunghi e ripetuti discorsi con uno di questi solitari, ho maturato la convinzione, non negata dal mio interlocutore, che una delle più forti componenti della scelta della solitudine è la risoluzione radicale e immediata (nel senso anche appunto di «senza-mediazioni») dell'enorme problema della democrazia interna ad un eventuale gruppo: di quanto essa sia inconciliabile con le pulsioni artistiche e con l'azione urgente e necessaria anche in campo politico laddove voglia essere totale e assemblearistica; di quanto sia appesantita da responsabilità di tipo amministrativo e sentimentale e da stress emotivo laddove sia vissuta dal punto di vista di un ruolo di leadership; di quanto sia rischiosa per l'unicità e la preziosità del proprio mondo di nostalgia e di assoluti laddove all'opposto sia vissuta come delega o disponibilità nei confronti di un leader.

I gruppi, i «gruppi di più persone», cercano di risolvere lo stesso problema tendendo ad autodefinirsi, ad autoimmaginarsi, ad imparare a funzionare come un organismo.

È facile a questo proposito avere l'associazione mentale dell'apologo di Menenio Agrippa ed in effetti ogni gruppo, credo, ha una sua giustificazione della funzione del leader (più avanti esporrò quella del Teatro di Ventura); contrariamente a Menenio Agrippa invece non necessariamente l'organismo immaginato ha forma umana né i suoi attributi sono vincolati ad una particolare divisione del lavoro.

La chiarezza e l'assenza di ipocrisie sul problema del leader è anche forse una delle caratteristiche sociologiche che contribuisce a definire un protagonismo, una forza, una differenza rispetto ad altri gruppi di lavoro non teatrali, in cui il problema del leadership giace ancora sepolto sotto uno strato di tabù che non fanno altro che favorire, esattamente come nei gruppi politici post-sessantottini nostri progenitori, l'insinuarsi di situazioni di potere violento e personalistico senza altra giustificazione che l'emergenza del carisma animale che è obbligato a confermarsi in ogni atto, senza alcuna disciplina o responsabilità oggettiva né nel leader né nei suoi supporters. (...)

Tutta la vita del gruppo è orientata nel lavoro teatrale, che viene considerato il terreno dove possono attecchire e dare frutto i bisogni e le pulsioni individuali.

Molto spesso usiamo tra di noi l'espressione «proteggere il lavoro». Le comunicazioni o le discussioni con linguaggio verbale sono limitate allo stretto necessario.

Durante le sedute di lavoro (prove di uno spettacolo o ricerca pura) al regista spettano le parole, all'attore l'azione. A nessuno dei due è consentito usare il linguaggio dell'altro, se non in un altro tempo e in un altro luogo.

(segue a pag. 57)

Lettera dal campo

Il Teatro Studio 3 di Perugia, diretto da Roberto Ruggieri, è stato segnalato da diversi critici lo scorso anno, dopo la presentazione a Santarcangelo di Kreisleriana, ma il suo breve curriculum merita di essere ricordato per esteso:

1978, Viaggio notturno - Quasi una fantasia. Dramma lirico su montaggio di attrazioni;

1979/80, progetto teatrale Il paese delle ombre;

1980, Kreisleriana (Biografia frammentaria di Johannes Kreisler). Dramma lirico dedicato a E. T. A. Hoffmann;

in preparazione un dramma lirico da Samuel Beckett.

Organizzare un Festival come quello di Santarcangelo, per un gruppo come quello nostro, vuol dire condurre un'esperienza non propriamente definibile come «teatrale», in quanto rientra in quelle attività sotterranee, di solito ignorate, collaterali al teatro propriamente detto e che ne rappresentano il retroterra.

È un'esperienza, d'altra parte, che ha un'utilità e una giustificazione sociale, in quanto permette ad ogni Gruppo di proseguire e far incontrare e confrontare pubblicamente i propri tragitti teatrali e i propri risultati con quelli altrui.

Dietro questa apparenza avvengono incontri più misteriosi e meno vistosi, sulla base di quanto, per consuetudine, viene nascosto e non appare agli occhi dello spettatore.

Mi riferisco a quella parte di vita e di lavoro, riservata e che finisce per rimanere ignota, in quanto giacente sotto la superficie dello spettacolo.

È su questo che ora stiamo riflettendo, interrogandoci con l'aperta volontà di approdare ad una breve esposizione concernente questa realtà che si nasconde *dietro* al teatro.

Si tratta, perciò, di parlare della sua «dimensione materiale»: il lavoro di training, di prove, di organizzazione...

In breve, se è vero che tutto ciò che comprende e definisce il processo a partire dal quale e attraverso cui prende vita lo spettacolo, fino alla sua logica configurazione finale, determina per gli uomini di teatro il valore peculiare, dal punto di vista antropologico e culturale, della propria esperienza, fino ad essere avvertito come spessore di presenza teatrale durante il momento spettacolare, allora credo valga la pena non solo di verificarne la consistenza, le potenzialità espresse e non, ma anche di ricercare nuove estensioni e forme a partire da quelle già sperimentate.

Quali sono i momenti costitutivi di questo processo, grazie ai quali prende vita lo spettacolo?

I più evidenti sono quelli concernenti le prove, gli studi e l'organizzazione.

A questo riguardo posso dire che, proprio a partire da queste riflessioni, sono scaturite da noi alcune idee e progetti: ed è anche in seguito a ciò che abbiamo accettato di condurre e verificare l'esperienza di direzione organizzativa del prossimo Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo.

Siamo certi che questo tipo di Festival ci offrirà la possibilità di verificare ancora una volta la nostra consistenza reale.

Questa considerazione nasce dalla speranza di lasciare qui una propria impronta, oppure è il sintomo del timore di uscirne in piena crisi di rigetto?

Non lo sappiamo.

Per noi sapere vuol dire essere in grado di fare: in questo consiste il nostro processo di conoscenza. Perciò vedremo.

Di certo corriamo il rischio con la consapevolezza che la realtà del Teatro che organizza se stesso è più forte, avvincente e necessaria dell'idea di organizzazione teatrale così come viene tutt'oggi perlopiù praticata, in Italia come altrove. E non solo perché l'ideologia degli uomini che vivono «sul» teatro «spesse volte finisce per rintanarsi lontana dalla pratica materiale «del» teatro, ma soprattutto in quanto Santarcangelo dà la libertà agli uomini di teatro di organizzare e presentare se stessi, offre loro la «possibilità» di rischiare, senza pretendere di sdoppiare la propria immagine da se stessi.

Oggi vogliamo misurare e organizzare la nostra creatività, la nostra tecnica e le nostre capacità, ovunque, a partire dai nostri fatti più intimi, in solitudine come davanti agli occhi degli altri, in nuove condizioni di lavoro.

È così che si può arrivare ad estendere il panorama visibile al di là dello spettacolo, nelle prove, negli studi, nell'organizzazione di un Festival: fino ad ampliare ulteriormente lo spessore della nostra presenza.

Ed ecco perché abbiamo deciso, ad esempio, di lavorare altrove — sia all'esterno che internamente — attraverso la progettazione e l'apertura di «Studi Teatrali» (non più seminari, come anche non più solamente training, inteso come toccasana per l'attore): études, quale risultato della scelta di determinate tradizioni e come premessa di una nuova metodologia di lavoro (ma anche come incontro fra gruppi), sia nel campo sperimentale che pedagogico.

La convinzione è che sta nascendo qualcosa di nuovo, ancora sconosciuto, di diverso rispetto alle nostre ricerche precedenti.

In ultima analisi il senso della nostra presenza a Santarcangelo può rappresentare la condizione di una fuga dal teatro (dalla sua produzione spettacolare): un allontanamento necessario per fare teatro, così come l'isolamento spesse volte è l'unico modo di riprendere contatto con la realtà.

Oggi più che mai ci stiamo interrogando sul nostro futuro (ed è per questo, forse, che non riusciamo a parlare del nostro passato) e, per razionalizzare il nostro presente, avvertiamo il bisogno di recuperare il contatto con la tradizione e la cultura del teatro, a partire — ora lo possiamo fare — dalla nostra esperienza materiale.

L'esperienza di Santarcangelo ci rimanda, ancora una volta, alle nostre immagini, dedite a Perugia pazientemente e tenacemente a quello che sentiamo restrittivo definire come «lavoro teatrale», in quanto ci rimanda al senso della nostra azione in questa società: alla nostra capacità di incidervi sopra la nostra presenza.

Roberto Ruggieri



Daggide. Prove per Caddema.

Daggide

Caddema: le nuove regole del gioco

Il Daggide è attualmente formato da dieci attori, tutti siciliani. Il nome che abbiamo scelto per la compagnia — Daggide, che è il pupazzo di cera usato dalle streghe per fare incantesimi a distanza — è pieno di significati teatrali.

La storia del Daggide ha inizio nel '74, quando Beppe Randazzo mette insieme cinque attori — tutti di scarsa esperienza — e cinque giovani musicisti e con loro costruisce un *Woyzeck* partendo dal testo di Büchner.

Woyzeck convince, ma la realtà siciliana è estremamente restia a dar seguito a ciò che «si muove» e che è «nuovo» e perciò tende a considerare o a fare in modo che ogni evento di questo tipo sia un episodio casuale e mai un inizio.

Da questa realtà nasce l'esigenza di laboratori brevi che si concludono con uno spettacolo, perché l'attenzione pubblica resti viva e la storia del Daggide segua questo ritmo.

Nell'ottobre del '75 Beppe Randazzo, con due attori di Palermo che avevano lavorato al *Woyzeck*, va a Messina, chiamato a dirigere un laboratorio a cui partecipavano una cinquantina di ragazzi con i quali, in gennaio, mette in scena *Marat-Sade* di Weiss.

Durante l'estate del '76 il Daggide prende in affitto a Palermo una sede che consta di un salone di m.25x15 al primo piano e uno di m.15x18 al secondo. I locali vengono ristrutturati dal gruppo che nel frattempo si costituisce in Cooperativa. Il primo piano viene adibito a sala spettacoli, il secondo è munito di cucina, biblioteca, sala studio. Tutto autonomamente, sia da un punto di vista finanziario, che di lavoro. Il locale, gestito come Associazione Culturale, si inaugura nel febbraio del '77 con *Cabaret*, uno spettacolo in cui si analizzano le motivazioni formali di questo genere teatrale. Alla ventunesima replica anche il Teatro Daggide viene chiuso dalla Questura nell'ambito della lotta ai «covi»: è l'ultimo dei teatrini ancora funzionante a Palermo.

Nonostante la chiusura, nel luglio del '77 il Daggide presenta una riedizione di *Ubu*, con titolo *La Bestia Cava*, in cui la trama comincia a slargarsi, le infiltrazioni shakespeariane si fanno più corpose e la recitazione riflette più chiaramente su di sé. Nell'agosto il Daggide esce per la prima volta dalla Sicilia per partecipare al Festival delle Cinque Terre a Monterosso, in Liguria. Dall'ottobre del '77 il Daggide, costretto alla lontananza da ogni attività pubblica, comincia il lungo processo di analisi delle proprie idee che lo porterà al gioco *Caddema*.

Tra maggio e il giugno del '78 si effettuano vari esperimenti di messa a punto del meccanismo e delle regole, attraverso il pubblico di soci che è invitato a partecipare alla creazione stessa del gioco, ancora incompleto.

Nel frattempo, nell'agosto del '78, il Daggide mette in scena *Cabaret*, uno spettacolo in cui si tende a riaffermare il diritto del pubblico a godere di un teatro che lo tenga in conto di principale referente. Le

rappresentazioni vengono interrotte da un'improvvisa chiusura del locale a cui, dopo anni di regolare funzionamento viene imputata la mancanza di sufficienti scale antincendio.

A questo punto si colloca la decisione del gruppo di andare via dalla Sicilia, nell'esigenza di assicurare alla Cooperativa una possibilità lavorativa e l'appoggio di strutture pubbliche funzionanti.

Nel settembre del '78 si mette in scena *Gioco Daggide: Pirandello*, in cui *i sei personaggi* vengono privati della memoria del loro dramma dall'agente della S.I.A.E. che tutela i diritti dello scrittore siciliano.

Nel febbraio del '79 il Daggide si trasferisce in Emilia Romagna, trova casa ad Imola, dove tiene un Laboratorio Teatrale Comunale, conclusosi con uno spettacolo, *Cronos*, rappresentato nella Rocca Sforzeca della città, in luglio.

Intanto si lavora alla terza edizione di *Ubu*. L'invenzione gestuale resta, il testo è ora integralmente di Beppe Randazzo, lo spettacolo parla di teatro, si sarga ulteriormente.

Nel luglio dell'80 presenta ad Asti 2 e a Santarcangelo, oltre a *Ubu*, *Caddema*, privato della maggior parte delle regole del meccanismo per verificare la disponibilità di un pubblico nei confronti del progetto di un gioco in teatro.

Nel dicembre '80 vengono dati gli ultimi ritocchi al gioco che per la prima volta viene presentato come *Caddema* al San Leonardo a Bologna.

Caddema, che ora viene insegnato in vari laboratori, in diverse città, conta quasi 70 iscritti, che si stanno preparando per giocarlo in apposite occasioni, come a Santarcangelo, a Forlì e a Pavia.

Caddema

Caddema, il nome del gioco, è una distorsione popolare della parola «ACCADEMIA» e indica l'insieme di individui che usano un loro particolare linguaggio per intendersi e agire.

Usando la lotta come pretesto logico per fingere, in *Caddema* gli attori si affrontano dentro uno spazio scenico circolare delimitato a terra da una corda.

Lo spettacolo è improvvisato mediante un meccanismo che utilizza alcune regole attraverso cui gli attori possono tecnicamente gestire parola, movimenti, entrate e uscite senza avere deciso alcunché precedentemente.

L'incontro dura fino all'eliminazione di tutti gli attori tranne uno che è quello che chiude il gioco e lo vince.

L'applauso del pubblico per regola ha effetti decisivi per l'andamento dello spettacolo, dato che il suo utilizzo permette agli attori di impostare il verso della propria finzione, che in *Caddema* — come forse anche altrove — è un pretesto per essere.

Daggide presenta a Santarcangelo, in prima, anche *Lo spettacolo più divertente dell'anno*

CAST ARTISTICO

per l'occasione autore del testo e regista... Il signor Beppe Randazzo, attrici e attori le signore e i signori... Giovannella Brancato, Sara Capillo, Raffaella D'Avella, Gabriella Guccione, Leontine Regine, Antonio Lo Presti, Stefano Randisi, Edi Spedale, Enzo Vetrano e lo stesso Beppe Randazzo in una partecina di contorno.

Il sincretismo come strategia

Futuro Antico è un insieme di artisti italiani e dell'Alto Volta, un'associazione culturale che propone una vasta gamma di attività, dallo spettacolo alla pedagogia alla ricerca scientifica. Futuro Antico non è molto conosciuto, ancora per poco.

Lo sviluppo della tecnologia elettronica ha consentito la costruzione di dispositivi aventi le più diverse funzioni, dai generatori di suoni e di immagini ai sistemi di informazione mediante logica simbolica. Parallelamente l'importanza assunta dell'industria aerospaziale ha permesso un notevole incremento delle comunicazioni aeree e via satellite.

L'immediata presa di contatto con culture diverse e la conoscenza di popoli i cui sistemi di vita e di pensiero differiscono dai modelli di provenienza hanno messo in relazione universi vitali che interagiscono tra loro e si trasformano.

Futuro Antico ha come principale scopo la conoscenza, lo studio e la diffusione di queste realtà culturali e la ricerca di un'unità espressiva attraverso i più diversi media di cui abbiamo cognizione.

Spaziando dall'etnomusicologia alla musica elettronica, dal teatro ai sistemi audiovisivi, Futuro Antico intende promuovere concerti con proiezioni di immagini e rappresentazioni teatrali con musiche e danze, nonché divulgare materiale registrato e di documentazione visiva. La biografia dei principali componenti di Futuro Antico è già programmatica e dà un senso preciso al loro incontro.

Gabin Dabiré è nato a Bobo Dioulasso (Alto Volta) nel 1955. Comincia il suo impegno musicale, interessandosi al jazz, come batterista. Lavora contemporaneamente sulla conoscenza degli strumenti a corde. In Danimarca studia a Hersberg, in seguito compie un viaggio di ricerche in Oriente per un confronto sulle arti primitive. Dal 1976 vive e lavora a Milano.

Walter Maioli, nato a Milano nel 1950, studia diversi sistemi musicali e le culture di altri paesi, in particolare l'Oriente e i primitivi.

Nel '72 ha fondato Aktuala, gruppo di sperimentazione sonora, realizzando tre LP e più di trecento concerti in diversi canali sociali.

Dal '76 al '79 ha viaggiato in Oriente, in particolare nelle regioni himalayane compiendo ricerche e suonando in diverse radio e televisioni locali.

Adriano Abbado è nato nel 1958 a Milano. Nel 1978 si è diplomato presso il Conservatorio di musica «G. Verdi» di Milano in composizione musicale elettronica con il Maestro A. Paccagnini. Inoltre sempre nel 1978 ha seguito i corsi «computer music» presso il C.N.U.C.E. di Pisa e «arts et informatique» (composition musicale/création visuelle) presso l'I.R.I.A. di Parigi.

Dal 1976 ha tenuto diversi concerti e mostre in tutta Italia. Nei mesi di giugno e luglio 1979 ha compiuto una tournée di concerti-conferenza in otto paesi dell'America Latina.

Riccardo Sinigaglia, nato ad Arona nel 1953, ha compiuto studi artistici a Brera. Architetto, si è diplomato in composizione musicale elettronica al Conservatorio «G. Verdi» di Milano con il Maestro A. Paccagnini. Ha seguito inoltre un corso di «computer music» presso il C.N.U.C.E. di Pisa e «arts et informatique» (composition musicale/création visuelle) presso l'I.R.I.A. di Parigi.

A partire dal 1973 ha svolto attività concertistica come compositore ed esecutore in teatri italiani ed esteri.

Ha compiuto viaggi di studio in Nord-Centro Africa, Medio ed Estremo Oriente.

Elena Trissino dal Vello d'Oro nasce a Milano. Si diploma in Messico in «Control Mental». Qualche anno dopo i suoi interessi si allargano all'Oriente e all'Africa, dove compie diversi viaggi. Da questi ultimi riporta una documentazione con cui allestisce interventi audiovisivi. Nel '78, con altri musicisti, sviluppa un lavoro sulla trasformazione dell'immagine. Questi incontri porteranno alla valorizzazione della origine dei suoni mediante strumenti primitivi: ne uscirà una costruzione musicale dal nome di «Sostanze sonore».

Il gruppo **Yelbuna**, formato nel 1980, comprende Gabin Dabiré e altri tre musicisti: Tò Finley, L'Oiseau e Razo. Yelbuna vuol dire sorgente delle parole e delle cose, anche proverbio. I componenti del gruppo si sono incontrati dopo aver svolto ognuno per conto suo una lunga attività professionale. Yelbuna usa schemi moderni di costruzione su strumenti tradizionali dell'Alto Volta (regione africana che è un vero crogiuolo di culture diverse); il punto di partenza è costituito dall'adozione di brani classici e dalla sperimentazione contemporanea di linee musicali di diversi gruppi etnici.

Il programma che Futuro Antico presenta a Santarcangelo è una proposta di «teatro totale» in cui la musica è l'elemento più evidente, ma il cui senso sta proprio in questa interrogazione su un possibile rapporto tra gli inquilini occidentali degli anni Ottanta e alcuni nodi «delle origini» attraverso i quali si può restituire allo spettacolo il carattere di un avvenimento che colpisce nel profondo. Al di là della immediata e immensa presa suggestiva del teatro di Futuro Antico, il senso, dell'impresa è dato da questa sfida.

Futuro Antico occupa uno spazio-spettacolo per una intera giornata presentando una panoramica di tutte le sue direzioni di lavoro.

Yelbuna esegue un concerto di musiche originali dell'Alto Volta e un'azione rituale di strada dal titolo *L'arrivo dello spirito del camaleonte*.

Walter Maioli e altri tre musicisti del gruppo tiene un concerto per strumenti primitivi ed elettronici (flauti, tamburi, percussioni, chitarra, basso, echi elettronici e basi) e propone al pubblico una danza di gruppo su tracciato disegnato per terra.

Riccardo Sinigaglia presenta *Scorrevole 3*, musica per sintetizzatori e nastro magnetico.

Elena Trissino presenta diversi audiovisivi e un concerto di Sostanze sonore.

Adriano Abbado e Fulvio Rinaldo presentano diversi audiovisivi da loro realizzati con la collaborazione del resto del gruppo: *Metamorfosi* (soggetto e regia di Adriano Abbado) *La Mummia, ovvero il sogno di Gilgamesh* (soggetto, sceneggiatura e regia di Paolino Accolla e Fulvio Rinaldo, produzione Chaté Rebel).

Sono previste anche altre iniziative, tra cui una mostra di strumenti e materiale audiovisivo su musica e rituali africani curata da Elena Trissino, delle installazioni audiovisive permanenti in alcuni luoghi transitabili di Santarcangelo e alcuni concerti spettacolo di una formazione comprendente Yelbuna, Maioli e Sinigaglia.

Il Teatro Laboratorio Akroama si costituisce a Cagliari nel 1977 ed indirizza il proprio lavoro di ricerca verso la riappropriazione e l'uso del corpo come strumento di comunicazione.

Dal 1978 il gruppo, con la direzione di Lelio Lecis, intraprende una nuova strada di ricerca più specifica: lo studio sistematico, in laboratorio e nei paesi dell'interno dell'isola, della cultura sarda. Una cultura privata degli elementi vuoti e ripetitivi del folklore, restituita, attraverso il teatro, alla sua reale dimensione di cultura vivente.

Da questa ricerca sono nati gli spettacoli: *La notte delle danze* e *Mariedda* inoltre si ispira al teatro dialettale sardo e narra una storia ben precisa. Attualmente il gruppo sta raccogliendo materiali per il prossimo spettacolo che utilizzerà uno spazio scenico tradizionale e sarà basato su immagini di fantascienza, rock ed ancora le tradizioni sarde viste in una dimensione post-industriale.

La notte delle danze

Nei paesini della Sardegna c'è una piazza, conosciuta da tutti come «sa prazze e ballusu» dove si svolgono le feste popolari, i riti religiosi ed in questo caso lo spettacolo: «La notte delle danze».

La storia è molto semplice: un «pezzente» vuol farsi accettare a tutti i costi dalle donne del paese e ci riuscirà, dopo la morte, quando il suo corpo repellente verrà addolcito dalla nebbia del ricordo. Tutto ciò è un pretesto per scavare nei riti sardi e dare una cadenza rituale alle scene di vita più semplici.

Attori: Marcello Enardu, Elisabetta Podda, Assunta Spissu.

Musicisti: Gianni Loi, Franco Saba, Lelio Lecis. Scene e regia: Lelio Lecis.

Mariedda

È la storia della piccola fiammiferaia (di Andersen) rivissuta in Sardegna.

La struttura, che poggia su un intreccio fra culti cristiani, magici e favolistici, è formata da un insieme di brevi scene che, uniti, rappresentano spezzoni di vita di un piccolo paese rurale. Racconta delle ipocrisie e contraddizioni dei suoi abitanti, rigidi conservatori di sclerotiche tradizioni. Mariedda si inserisce in questo stile di vita, lo ribalta e viene isolata dagli altri. Morirà di solitudine. Ma come tutte le fiabe anche questa è a lieto fine.

Attori: Elisabetta Podda, Maurizio Masia, Rosalba Piras, Marcello Enardu. Musicisti: Gianni Loi, Franco Saba. Scenografia: Lelio Lecis. Testi, scene e regia: Lelio Lecis.



Labirinto di ciotoli a Wisby.

MUMMIA - Tu conosci la domanda?
SOSIA - Io non la conosco. Io sono quel che Tu sei. So quel che Tu sai. Conosco la risposta ma non la domanda.

MUMMIA - C'è soluzione al problema?

SOSIA - La soluzione c'è.

MUMMIA - Io la conosco?

SOSIA - Sì, Tu la conosci.

MUMMIA - Qual'è? Cominciare dall'inizio?

SOSIA - All'inizio era il Caos.

MUMMIA - E dopo il Caos?

SOSIA - Dopo il Caos è stato l'Universo e, tutto ciò che vi è di visibile ed invisibile. Le galassie e la vita sulla Terra. Le ere dei mostri e poi quelle degli dei. I miti e, dopo questi, la storia. La luce avanza lentamente negli infiniti spazi, ancora, l'esplosione del Caos deve finire la sua corsa.

MUMMIA - Ed io a cosa appartengo?

SOSIA - Tu appartieni a Te Stesso. Appartieni all'Universo e alla Terra.

MUMMIA - Cosa sto cercando?

SOSIA - Tu cerchi la domanda. Cerchi le domande.

MUMMIA - Quale argomento riguarda dunque la domanda?

SOSIA - Te Stesso riguarda, nient'altro.

MUMMIA - Me Stesso cioè io, Gilgamesh, Re di Uruk, fratello dell'amico Enkidu? Il gigante che divise la mia fortuna. È Enkidu, mio amico, parente tra gli amici quel che cerco?

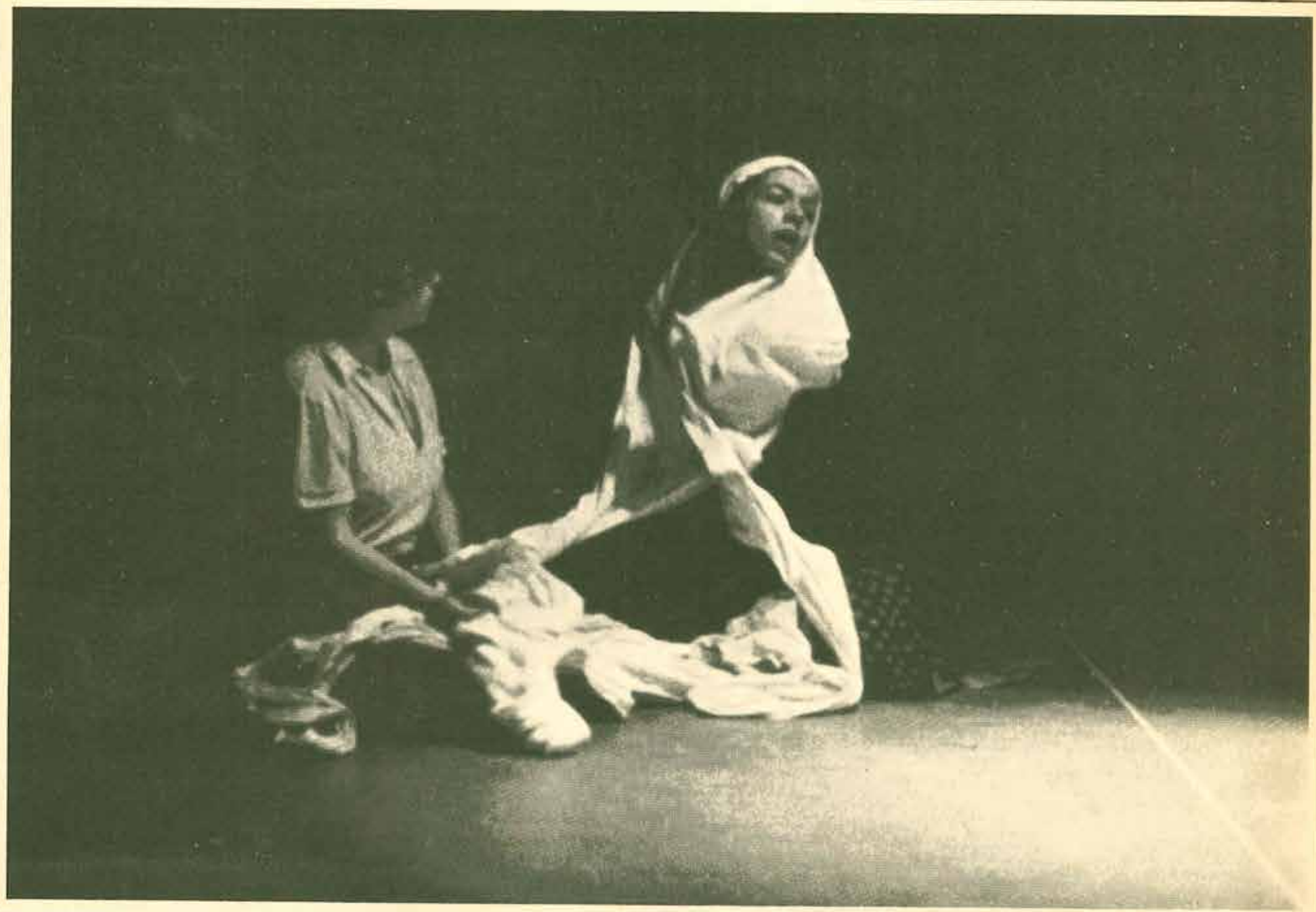
SOSIA - No, non è Enkidu Eukidu è lui, se stesso, il gigante morto. Tu sei Tu.

MUMMIA - Ma io allora cosa sono? Un animale con un'anima?

(da *La Mummia, ovvero il sogno di Gilgamesh*)



Yelbuna (foto Roberto Meazza).



Akroama. La notte delle danze (foto Daniela Zedda).

Il coraggio di sognare

Carlo Formigoni è un personaggio abbastanza straordinario. Lombardo e borghese di origine, ha usato il teatro per sfuggire alle sue premesse. Dopo un intenso periodo a Londra, approda al Berliner Ensemble poco dopo la morte di Bertolt Brecht e vi lavora per oltre due anni, specialmente con Benno Besson. Di ritorno in Italia è protagonista, assieme allo stesso Besson e a Franco Parenti dello sfortunato tentativo di aprire un teatro a Palermo (teatro «misteriosamente» bruciato). Lavora poi al Piccolo Teatro chiamato da Strehler, ma presto abbandona per insofferenza verso una concezione che gli pare, nonostante i suoi altissimi meriti, ancora accademica. A Torino istruisce i giovani che frequentano la scuola del Teatro Stabile e, alla fine di un anno di corso (1970), costituisce con loro un gruppo professionale, il Teatro del Sole. È il leader del gruppo sino a due anni fa e realizza una serie di spettacoli limpidi e godibili, (ricordiamo almeno *La città degli animali* e *La vera vita di Jacob Geherda* di Brecht), per molti versi anticipatori di tante soluzioni del teatro di gruppo. Due anni fa l'ultimo cambio: Formigoni fissa la sua base in un vecchio torrione di Vieste che possiede da alcuni anni e lavora in diverse località della Puglia, ma soprattutto a Bari, dove conduce, prima con l'aiuto dell'Arcl e poi con le sole proprie forze, un corso per giovani attori.

Durante i primi mesi il lavoro si è sviluppato in due direzioni: accanto ad una serie di esercizi fisici, volti a sciogliere e a dare armonia ai movimenti, si sono praticati esercizi-giochi, sia di introspezione che di carattere estroverso, per conoscersi e per stabilire dei rapporti tra gli allievi. La maggior parte di questi esercizi è stata svolta al buio con l'esclusione del linguaggio verbale alla ricerca di pratiche di comunicazione diverse. Molta importanza è stata data al *rilassamento*, indispensabile per rimuovere forti tensioni.

Solo dopo alcuni mesi si è passati ad esercizi specificatamente teatrali confrontandoli con i testi che Brecht aveva preparato per gli allievi della sua Scuola di Arte Drammatica. Si sono analizzati i rapporti che si creano tra spazio e corpo, per passare poi a quelli tra corpo e sensazioni. Contemporaneamente si è lavorato sulla voce, potenziandone la forza attraverso l'uso della membrana diaframmatica. Sulla base del lavoro svolto in questi due anni, che si è avvalso anche della collaborazione di Shai Holsaert per la danza moderna e di Michel Seigner per l'improvvisazione musicale, e non volendo disperdere il patrimonio così acquisito, si è deciso di costituire un gruppo teatrale, il Teatro Kismet appunto (Kismet in arabo vuol dire destino).

Doppio sogno
di Arthur Schnitzler

La scelta di questa *novella* è stata dettata dalle problematiche insite nel testo, così vicine alla nostra sensibilità, che si realizzano in diverse sfaccettature psicologiche ed in altrettante domande sulla condizione dell'uomo, sul rapporto uomo-donna, ma soprattutto sulla possibilità del passato e dei sogni di alterare lo svolgersi normale della vita di un individuo.

I personaggi del racconto, Fridolin e Albertine, esprimono angosce, insoddisfazioni ed inquietudini nelle quali è possibile riconoscersi. Entrambi — seppure in maniera diversa — scoprono un «altro mondo» che si nasconde in loro, che li terrorizza e li affascina, creando delle illusioni. In questo mondo di sogni, entrambi si avventurano nel tentativo di appagare il loro senso di insoddisfazione. La scelta di una *novella* è stata finalizzata a favorire l'apporto creativo di ogni membro del gruppo al lavoro comune, secondo un metodo che richiede spazio per l'improvvisazione e che consente di usufruire di ogni locale agibile evadendo così dai tradizionali vincoli teatrali. La trasposizione scenica risponde ad alcune specifiche considerazioni per cui si è voluto attemporalizzare la vicenda in modo da sottolineare l'attualità delle problematiche psicoanalitiche.

Carlo Formigoni

Doppio sogno. Con: Paolo Comentale, Monica Contini, Vittorio Cosentino, Renato Curci, Maria Damiani, Tonio D'Astora, Nicola Giammaria, Franco Liuzzi, Augusto Masiello, Marcella Mintrone, Antonella Piccolo, Roberto Riccio, Eddy Romano, Lucia Zotti. Consulenza letteraria: Giuseppe Faresi. Consulenza movimenti: Sai Holsaert.



La «pietra di Hollywood».

Shakespeare a Parma

«Attori a Parma non lo si può essere come a Roma, Milano o Torino dove quelle grandi madri del teatro che sono gli stabili, la RAI-TV, Cinecittà e tutte le altre strutture antiche e nuove tutelano *questo mestiere*», dice Dall'Aglio. «Si tratta naturalmente di una tutela totale: l'attore non deve preoccuparsi di nulla, nemmeno di dare dignità al suo lavoro (sarebbe un modo di rimediare alla propria libera professionalità), deve pensare solo alla *parte*, anzi meno ci pensa, anche a quella, meglio è; deve evitare di avere opinioni o, se le ha, di esprimerle. Chi volesse sottrarsi a questa tutela, faccia teatro nei sottoscala o fuori ad inventarselo lui, un pubblico, *se è capace!*»

«Scegliere di fare l'attore professionista di prosa in una città di provincia con qualche tradizione alle spalle nel mondo dello spettacolo, vuol dire accettare il confronto con una ben determinata realtà culturale e non potersi sottrarre alle proprie responsabilità di fronte alla qualità della vita che la piccola città mostra senza mezzi termini e nasconde sotto una pericolosa e falsa pacatezza.

«Il pubblico che l'attore incontra non è mai pubblico casuale o normale, ma è quello che le strutture dello spettacolo e della società gli sottopongono; se un attore non si pone questo problema significa che ignora l'altra metà del cielo del proprio mestiere. Si può fingere o credere di ignorarla, ma non la si può ignorare veramente, e la città di provincia, una volta che uno ha deciso di accettarne la dimensione, non ammette uscite di sicurezza.

«Il problema però è un altro: non sempre è possibile scegliere una città di provincia e decidere che lì si *farà teatro*, il più delle volte la provincia sfodera i suoi artigli ingiuranti e sonnecchiosi e uccide queste iniziative sul nascere... A Parma, invece, noi attori della Compagnia del Collettivo, pensiamo che le cose si siano svolte diversamente e con un equo concorso di *virtù e fortuna* si sia potuto realizzare quel raro convergere di fattori positivi che fanno della nostra esperienza una esperienza forse unica a livello nazionale. Essere attori professionisti di prosa a Parma significa esserlo con una storia alle spalle. Una storia fatta di esperienze internazionali vissute all'estero e riproposte in loco, fatta di conoscenza dei problemi organizzativi dell'altro pubblico per aver partecipato attivamente ai circuiti alternativi nazionali ed allo sviluppo delle prime serie e originali forme di decentramento a gestione pubblica. Una storia di chi ha rifiutato il *Teatro* (quando era facile entrarci) per inventare le esperienze di *base* senza ricorrere a facili e sbrigative mode circensi, di chi infine ha potuto scegliere il *radicamento* non come rifugio, ma come affermazione di un ruolo scoperto attraverso il coerente sforzo di trovare una identità materiale tra la ricerca formale sul palcoscenico e la ricerca di strutture organizzative e produttive che solo la schizofrenia dei nostri tempi ci presenta come dissociante.

«Oggi essere attori a Parma significa (e ripeto *oggi*, non *ieri*, e domani chissà) aver trovato la possibilità (non l'elitropia) di sperimentare una forma di attore totale che si realizzi, anche come impegno politico, in simbiosi con una sua struttura organizzativa e produttiva al punto di negarsi come professionista-sacerdote e di riscoprirsi produttore tra i produttori».

Amleto e noi

Oggi tutti «ricordano» qualcosa di un Amleto mai conosciuto di persona: il suo pallore, il suo dilemma, una certa tetraggine, una vergine che annega in uno stagno con molta grazia, veleni, tradimenti, dubbi (appunto amletici) e un teschio.

E i rapporti politici con i paesi confinanti?

E le allusioni di Orazio all'accresciuta vigilanza degli organi di pubblica sicurezza e alla corsa agli armamenti? E lo stile e le ambizioni degli studenti di Parigi e Vittemberga?

E i problemi di politica interna? La censura? La criminalizzazione? Gli atti di repressione? Chi se li ricorda? E, per finire, chi ricorda tutti i meccanismi «comici» che animano anche le situazioni più drammatiche di questa COMMEDIA? Perché non di tragedia si tratta, ma di commedia che finisce male (o meglio malamente).

Proviamo a rileggere l'Amleto per la prima volta: non con atteggiamento primitivo, ma come massimo sforzo di ingenua consapevolezza.

Così — proviamo a dire — l'Amleto è un testo scritto oggi. Lo rileggiamo con sorpresa e ci «divertiamo» a pensarlo in scena.

Che scena? Oggi il rigore e la pulizia di uno spazio elisabettiano (se mai è stato pulito e rigoroso) rimane improponibile. Infatti il «caso» (con i suoi quotidiani riflessi psicopatologici) sta alla nostra attuale vita da commedia come il destino stava all'antico rigore della tragedia. Amleto sente l'impossibilità dell'eroismo, ma non ne conosce i perché e quindi sarà il «caso» che si incaricherà di risolvere i suoi problemi quotidiani, pubblici o privati che siano.

Amleto decade e diventa uno, nessuno, centomila; abita in una periferia o in villa, frequenta una spiaggia o un teatro, passeggia su un marciapiede o si ferma in un bar, in un luogo qualsiasi dove si incontra gente qualsiasi e anche i potenti sono qualsiasi.

Quindi occorre uno spazio teatrale qualunque: una piazza, una palestra, un teatro, un marciapiede, uno studio cinematografico, un prato, una spiaggia con attrezzatura qualunque trovata «quasi» per caso e utilizzata in modo casuale.

E là dove il caso si sostituisce al fato, quando nessuno se ne accorge, le grandi azioni diventano grandi gaffes anche se non sempre inutili. Così è per questi tempi «schiodati» — come si dice anche nell'Amleto — e noi aggiungiamo che anche il nostro teatro sarà «schiodato», noi sopra saremo «schiodati» e il pubblico sotto è «schiodato». Allora siamo tutti pronti per raccontare questa favola inconcludente e contraddittoria dove il sangue, le lacrime e il sudore sono tutti autentici, ma inutili e dove gli attori possono tirare in causa anche la loro personale dimensione amletica: amletica fino al quotidiano.

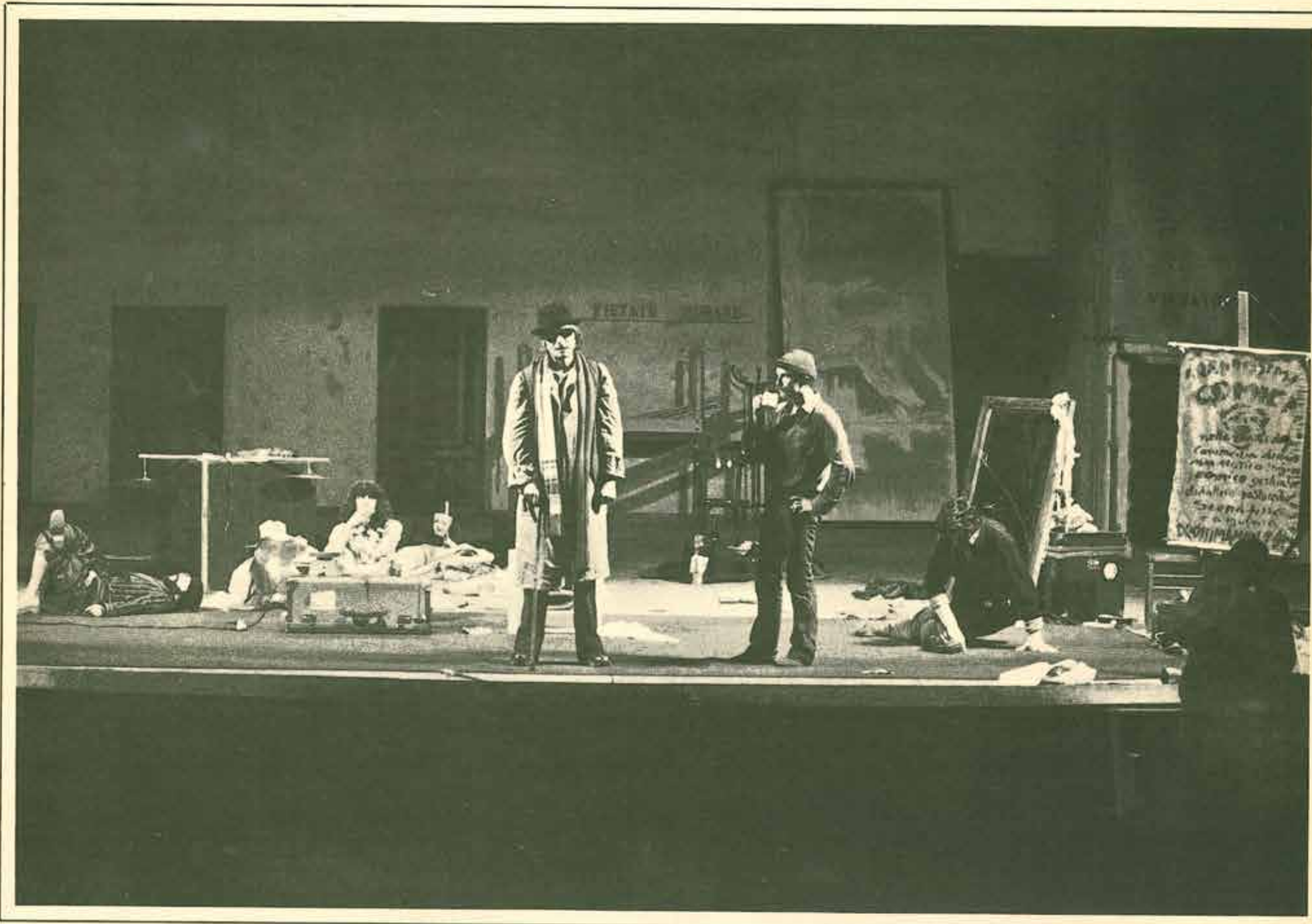
(testo della compagnia)

Amleto

di William Shakespeare,
con Roberto Abbati, Paolo Bocelli, Gigi Dall'Aglio, Giorgio Gennari, Tania Rocchetta, Marcello Vazzoler. Scenografie e costumi: Nica Magnani. Luci: Giuliano Viani.



Teatro Kismet. Doppio sogno.



Compagnia del Collettivo. Amleto (foto Maurizio Buscarino).

Gasati e scazzati

Abbiamo chiesto a Massimo del T.P. di spiegarci il significato di due aggettivi che recentemente ha usato spesso nei nostri incontri, gasati e scazzati.

Lui dice: «gasati = noi. Facciamo le cose, teatro, andiamo a cinema, a sentire musica, comprare dischi, fare foto, vestirsi come se fosse, e lo è, indispensabile e senza nessun tipo di menate. Come se giocassi il tutto. E non distingui più se imbrogli dentro (teatro) o fuori (il resto). Ma lo spettacolo non finisce mai. E lo spettacolo non finisce mai. Scazzati = mah, chi lo fa per lavoro, cioè più o meno costretto, da sé o da situazioni che si è creato, chi non ha più niente da bruciare, chi lo fa per gli altri e non per sé ed è anche contento di quello che fa solo se lo fa 'bene'. Fondamentalmente la differenza è che i gasati ascoltano Johnny Rotten e gli scazzati i Dire Straits».

Hello, here's la-condizione-mentale-speaking.

Grazie-per-aver-eseguito-correttamente-le-istruzioni-di-montaggio. Trovo tutto ciò molto piacevole. I miei processi logici e le azioni che ne conseguono non creano alcun contro-potenziale nei circuiti.

La mia impostazione cerebrale traduce questo fatto elettro-meccanico con una parola come «piacevole». Il contesto emozionale è del tutto fortuito.

Quando nacqui ero molto giovane.

Mi ricordo benissimo perché fu prima che comprassi l'impianto stereofonico ed imparassi a ballare. Fu anche prima dell'ultimo stadio della Grande Mutazione.

Facevamo teatro per piazze e bambini allora.

And you may ask yourself: well... how do I work this?

«Non siamo così. Non si può andare avanti».

Preparate i proiettili e tenete ben oliate le siringhe. Questa notte potrebbero esservi utili. Un raid al mercato basso nell'interzona, oltre Milano. E la C.I.A.? Non è certo svanita nella Mistica Luce.

Già si percepivano imminenti presagi della Definitiva Mutazione. Ormai conservavamo solamente la forma d'aspetto vagamente androide. E fu allora, nel disperato ultimo sforzo di fendere l'infezione, che la maledizione venne gettata su di noi.

La maledizione di non poter parlare che di noi stessi, solo di noi stessi nudi.

Sintetizzatori e chitarre elettriche avrebbero contorto le viscere in eterno ad ogni accenno di menzogna.

VOI DIVENTERETE PSYCHO KILLERS!

E non c'è bisogno di spiegare sempre tutto.

Basta un istante di Percezione Assoluta e tutto diviene legittimato.

«L'attimo congelato quando ognuno vede cccsa c'è sulla punta della forchetta».

Gita in campagna, ooh my jelly-roll soul!

Ambient 5. Corsico/Brugherio/Pieve Emanuele/Bronx/Somewhere else. Coltelli attraversano i raggi di condomini fradici di gente. Orizzonti di gru e il rosso del sole. Umani che si calano a cascata lungo strutture tubolari. Gli spettacoli arrivavano sempre alla fine.

THE WILD BOYS SMILE.

La condizione mentale ora è. Un pensare poli-celebrale e protoplasmatico, che si afferma negandosi.

Giù al C.B.G.B., modelle ancora di Vogue, ballo, luci strobo, HIGH, plastic fantastic lovers.

La musica, l'ossessione, l'infindo sostegno, l'esaltazione, il rock. IS THIS THE AI-AR-EL-AH! I DON'T WANNA A HOLIDAY IN THE SUN-AH!

«Ed eccola qui finalmente, proprio la ragazza che vuoi.

Prendila, è tua! Attenzione a non affogare in una iperreale doccia di Coca-Cola! IS THE REAL THING!»

RIFF-RAFF. It's astounding, time is fleeting...

Corse più veloci della T.V.

Cosa ancora dal futuro prossimo: ...guasti nervosi irreversibili... tossicomanie di droghe non ancora sintetizzate... THE DREAM POLICE.

Catturare il loro sguardo, prosciugare la loro mente, fino a ridurli a nulla più di entità larvali, AH!AH!AH!AH!

END OF COMPILATION: NO DIAGNOSTICS

CALL SUBROUTINE BIOPSY

Grazie-per-aver-eseguito-correttamente-le-istruzioni-di-montaggio. Ma ora non ho più bisogno di voi e sono costretto ad eliminarvi.

Addio, attori, BANG!

America is waiting, a-a-ah know!

Finalmente potrà realizzare il mio sogno e fare l'amore con Deborah Harry. (testo del gruppo)

Just The Girl You Want - Soundtrack

SCENA	TRACK	PERFORMER	LP
1. Alba	Experiences n. 1	Robert Wyatt	Voices and instruments
2. Metropolis	Jezebel Spirit	B. Eno-D. Byrne	My life in the bush of the ghosts
3. Bassifondi	Harlem	Suicide	Alan Vega
4. T. V.	Dish it out	Contortions	Martin Rev
5. Mi ami	Don't call me pain		No New York
	The boys from Brazil	Pop Group	y
6. Disco	I'm a thief of fire		
	You make me feel the fire	Claudia Barry	
7. Stop Disco	59 to 1	Tuxedo Moon	Hail Mute
8. Teatro	59 to 1	Tuxedo Moon	Hail Mute
	Lost in art	Pere Ubu	The Art of Walking
9. Atomic	Atomic	Bondie	Eat to beat
10. Bondia	Nastro magnetico	BY L.C.M.	
11. Ripresa	Atomic	Bondie	Eat to the beat
12. Caos	HPSCHD (overdubbed)	John Cage	HPSCHD
13. Droga	Nazca	Tuxedo Moon	Hail Mute
14. Pistola	Juke Box Baby	Alan Vega	Alan Vega
15. Sesso	T.V.	Flying Lizard	Flying Lizard
16. WAR	Never Known Questions	Residents	Not Available
17. Invasione	MY WAY	Collage by L.C.M.	(vedi allegato)
18. Pirandello	Nastro Magnetico	BY L.C.M.	
19. Computer	The Big Ship	Brian Eno	Another Green World
20. Finale	Giri U Want	Devo	Freedom of choice

Just the Girl you Want. Con: Jolanda Albani, Flavia Sottocornola, Patrizia Sgarbi, Tiziana Polvara, Delio Bonfanti, Donato Bonfanti, Massimo Maggioni, Michele Focchi, Luigi Magni, Duilio Manzoni, Aldo Castelli. The Be Bop Kid. Identico cast.

In primo luogo l'officina teatrale, lo studio dei gesti, dei movimenti, delle immagini sceniche. Nel laboratorio di Ipadò conta soprattutto lo spazio e assai poco la drammaturgia: se la parola compare, è segno fra altri segni, un puro materiale di lavoro. Più decisivo il suono, quasi sempre «trovato» e rimontato su nastro: un ready-made che ha però funzioni costruttive poiché inaugura le azioni e le accompagna. Fa scattare il gesto, segna tempi di cesura e di ripresa, sfuma infine i passaggi da un quadro scenico all'altro.

Benche' trovato, è l'elemento fluido, connettivo dello spettacolo. In ogni caso il meno frantumato.

Tutto il resto è preso da sincope.

L'officina è ora spalancata davanti allo spettatore, che può accerchiarla, attraversarla, spiarne le procedure. Un accompagnatore, muta incarnazione della funzione registica, lo guida fra i tableaux vivants, dentro la partitura visiva e sonora delle tre stazioni: una partitura serrata, precostituita, perciò tutt'altro che innocua, nonostante l'apparente offerta di immagini. Come l'attore-esecutore, chi guarda, deve osservare certi tempi e movimenti interamente calati, com'è, nella maglia della scrittura teatrale.

Per un verso quel che viene esibito è l'oggetto della seduzione, un miraggio: corpi truccati, immagini ambigue e manipolate, figure dell'affatturamento. Dall'altro c'è lo squadrimento della messa in scena del desiderio, del linguaggio della finzione. Da prima la finzione dell'arte (la modella-manichino, lo spazio dell'atelier, la fotografia) e subito dopo, o contemporaneamente, l'immagine della cosmesi funzionale al consumo ed alla mercificazione.

Già nel preludio di Esposizioni alcuni segnali mettono sull'avviso: sono i *mobiles* appesi all'ingresso e il manufatto sulla soglia della prima stazione: anticipazione quest'ultimo della oggettualità esibita nelle tre stanze e cifra stilistica al tempo stesso: si tratta infatti della abbreviazione scenica d'una plastica minimalista.

Figure ed oggetti, corpi e movimenti, sia pure perimetrati in una ferrea geometria (la triangolazione e la quadratura degli spazi), vengono sottoposti ad un esercizio di corrosione e di spezzatura. C'è la decostruzione dell'insieme in frammenti, in sottosistemi di segni. Non solo la macchina teatrale viene frantumata in tante isole di scrittura (il suono, il gesto, la visione), ma a sua volta ogni tessera dell'azione è ridotta ad una scansione elementare, in bilico fra l'organico e l'inorganico, il falso e il vero, la pietrificazione e la fluidità. Un evento che pareva autentico, è invece il prodotto di una gelida, spassionata esecuzione, per di più raddoppiata specularmente e ridata come copia in negativo. Un gesto che aveva i caratteri dell'artificio è, al contrario, l'esito d'una tensione vitale. Scattano cortocircuiti di riflessione. La mente è costretta a muoversi fra i doppi, o a disoculare la retorica dell'inversione e del chiasmo. In uno stesso corpo, inoltre, convivono polarità contrarie: l'inerzia e la presenza a sé, così come, sul versante figurativo, le fascinazioni del mito tecnicizzato vengono incrociate con la purezza neoplatonica di un perimetro astratto.

Ora, sono proprio questi cortocircuiti ad animare un lavoro fortemente concettualizzato ed analitico, la sfilata delle figure e degli elementi nucleari. Scatta il momento dell'ambiguità dentro il freddo calcolo dell'anatomia teatrale: la sincope come sospensione, tramatura dell'instabile e nodo di trasmutazione.

In questo incrocio sta il dato più promettente di tutto l'esercizio figurale.

Francesco Bartoli

Linea d'ascolto

Musica continua compone quadri, copertine, iconografie da rotocalco. Rotazione di immagini, «traduzione musicale», presagi totalizzanti che profetizzano note autogene.

Un concerto che rimbalza sulla molteplice casistica degli equilibri e lievitava inesorabile.

Oggetto autonomo d'ascolto. Long playng.

Nastro solcato da intima nevrasenia, irrimediabilmente traviato.

Il «vizio» dell'incognita detta timbriche lentamente insolite, aritmie di tolleranza.

La sapienza terminale dell'azione, conosciuta, architettata, posseduta, insidia le banalità dimensionali raggiungendo l'equivocità perduta, l'ambiguità inferma del proprio irriverente, impopolare narcisismo. L'essere e il rappresentare scivolano in uno spessore unico, azzerramento dello sforzo dinamico, lettura di una totalità specifica che si mostra supina.

Drasticamente tradotti in sintomi, appelli di conoscenza tramano sottopelle.

Down

Down: attori - disk jockey, attori - gente.

Down, una seduzione trattata.

Qualcosa di «familiare» che si dissolve nell'inconsueto, con ritmo irriducibile, con incedere saputo, centrale, malato.

Lo spartito ha una musicalità «altra» e DOWN che pare sfuggire all'io ne resta nucleo, perno determinante. Es che pulsa in espansione elastica.

I limiti di una strategia orizzontale, di un piano omogeneo, rivelano radici estroflesse, tese ad una fabulazione obliqua.

La cooperativa si è formata a Mantova nel 1978, dopo esperienze dei singoli elementi del gruppo in diverse realtà del teatro di ricerca. Attualmente comprende nove elementi:

Carla Villagrossi, 27 anni, ha lavorato come attrice ed aiuto regista dal 1972 col Teatro Minimo di Mantova e col Teatro Autonomo di Roma. È ideatrice, regista, attrice di tutti gli allestimenti del gruppo.

Stefano Jori, 29 anni, ha lavorato come attore dal 1975 al 1978 col Teatro Autonomo di Roma. È ideatore, regista, attore di tutti gli spettacoli dell'Ipadò. Giornalista pubblicitario, cura la redazione musicale in alcune emittenti private.

Elena Sabbadini, 30 anni, ha lavorato dal 1975 al 1978 con il Teatro Autonomo di Roma e con La Nuova Compagnia Dell'Arco. È attrice, fotografa e collabora alla parte tecnica.

Franco Busatta, 22 anni, attore, collaboratore di riviste di fumetti.

Emanuela Punto, 20 anni, attrice.

Terry Villagrossi, 21 anni, attrice.

Tony Henriët, 18 anni, attore - tecnico.

Enrica Bodi, 21 anni, attrice.

Annamaria Giaco, 22 anni, responsabile segreteria.



T.P. La condizione mentale. Performance.



Ipadò. Linea d'ascolto. In alto: Tony Henriët.

Angiola Janigro è ospite di Santarcangelo '81 con uno spettacolo che verrà allestito, e probabilmente distrutto, in loco. *Scambi d'intensità* è interpretato dalla Janigro, da Maria Piera Regoli e Fernando Toma. Ma interpreti e costruttori dello spettacolo saranno anche altre otto persone con cui il gruppo lavora a Santarcangelo a partire dal 25 giugno. «Mi interessa fare passare un proget-

to molto strutturato di spettacolo — dice la Janigro — al vaglio di persone molto diverse da me e che conosco solo all'ultimo momento». Tra gli altri otto attori di *Scambi d'intensità* vi sono un pittore, un cameraman, un poeta, un tecnico delle luci, ecc.

Collage di Angiola Janigro.

Archivio La Grange è innanzitutto Nicola Savarese, professore universitario a Lecce e militante del teatro di gruppo, ma soprattutto appassionato studioso del rapporto teatrale Oriente-Occidente (ricordiamo i suoi *Il teatro al di là del mare*, Studio Forma Editore e il numero speciale di «Sipario» dell'Oriente per l'Occidente). La Grange era l'attore che teneva il registro di bordo della compagnia di Molière e Savarese è un collezionista di tracce, un detective del teatro che lo appassiona. A Santarcangelo presenta un'uscita pubblica in forma di performance di certe sue indagini. *Cinquantenario di una visione. 1931-1981. Parigi-Artaud-Bali. Quadri per una esposizione*, dura dalle 4 alle 5 ore, utilizza 12 filmati, oltre 500 diapositive e tre colonne sonore contemporanee in cuffia. Si tratta, come ben si comprende, del racconto della situazione in cui Antonin Artaud incontra, nella Parigi del '31 e nel contesto dell'Esposizione Coloniale, il teatro di Bali, quel teatro che gli sembrerà l'incarnazione di certe sue convinzioni estreme e che ispirerà *Il teatro e il suo doppio*. Partecipano allo spettacolo-conferenza: Felice Cahn, Antonio Farilla, Ippolita Paolucci, Guido Zeccola. Testo di Nicola Savarese.

Celebrato dall'Archivio La Grange il CINQUANTENARIO DI UNA VISIONE (1931 - 1981)

Antonin Artaud vede il teatro dei Balinesi all'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931. Conferenza con proiezioni.

Per Artaud, orazione funebre definitiva (1931)

Antonin Artaud non è morto: non morirà mai. Ci sarà sempre qualche abile scrittore che inventerà un nuovo Artaud! C'è gente che non può fare a meno di personaggi così tragici. Di lui si raccolgono ancora gli inediti, le piccole parole, si studiano le più piccole frasi e poi si conclude: che bello... ma è magnifico, ma è splendido, il più grande uomo di teatro del secolo, il maestro eterno... Eppure lo scomparso non era molto simpatico. Non era un filantropo, si lamentava dei denti che non aveva in bocca. Aspettava la morte, pare, con una scarpa in mano. Una soluzione carina. Ma a parte ciò che ha fatto seriamente, a quali cose seriamente ha pensato? Poiché oggi si deve deporre una palma su una bara, sia la palma più pesante possibile e tale ricordo soffocato. Un po' di dignità signori della famiglia! Piangete pure tutte le vostre lacrime. Subito: Antonin ha esalato la sua presunta anima, definitivamente. Niente potete aspettarvi da questo ricordo, nemmeno lo stimolo di un'improvvisazione. È tutto finito.

La notte sta già scendendo. Si resta stupiti degli elogi che ancora si rendono alla buon'anima: era un profeta! Il profeta del teatro moderno così coniato fa pensare ad un caporale, a un maestro di scuola. Che crudeltà davvero! Pensò che anzi sia stata un'idea singolare quella di voler perdere qualche minuto per dire addio a un cadavere senza cervello!

Insomma, siccome è tutto finito non parliamone più. Oggi ho assistito a spettacoli davvero divertenti. I becchini — o erano attori? — litigavano davanti a una bara. Ho visto anche una donna in lutto, coperta di veli neri, andare all'ospedale per fare quattro chiacchiere con il marito moribondo: e gli mostrava i begli abiti nuovi che si era comperata la mattina mentre aspettava che lui morisse. Per farla finita con il giudizio di Dio, dove Dio è proprio scritto con la maiuscola. Amèn, doublé, sorpassato. Perciò Artaud o solo di sfuggita. Perché se un anello cade nel cesso, forse rimstando rimstando potremo anche sfiorarlo: altrimenti perché il brillante va a cacciarsi nella fogna?

Perciò Artaud o solo di sfuggita. Nè la sua nascita, nè la sua definitiva morte. Nè gli atti superbi, nè quelli intimi. Nè il suo teatro nè il suo cinema. Nè i Cenci, nè la crudeltà, nè la metafisica. Nè il ventre bruciato della madre folle. Nè le lettere a Jacques Rivière. Nè l'ospedale di Sant'Anna nè i dottori che l'ebbero in cura. Nè i suoi disegni, nè le sue poesie. Nè l'alchimia nè il bastone di San Patrizio che portò in Irlanda. Nè il Messico, nè Eliogabalo, nè Rodez. Nè il suicidato dalla società. Nè infine la scarpa che aveva in mano quando fu trovato morto. Voleva andarsene o voleva tirarsela?

Qui celebreremo una visione, una sua visione soltanto: quando nel 1931, esattamente cinquant'anni fa, andò all'Esposizione Coloniale di Parigi e vide il teatro balinese. Voglio celebrare una visione, quella visione, con questi amici coraggiosi. Una conferenza sull'avvenimento lontano, una vera conferenza accademica. Una conferenza con proiezioni. Niente spiritismo, piuttosto un'evocazione. Sì, ecco, un'evocazione. Proprio come la tenutaria di un bordello appare in *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Ecco, signori: forse preparandole meglio la scena, attratta dagli oggetti stessi del suo commercio, chissà che non venga tra noi... Guardino! Guardino! Eccola! Nicola Savarese

dalla giacca rossa (1981)

credo spero e lo so che troverò un coraggio mai da lasciare per comporre e mai disporre d'un viceversa traversato di male e di bene/ intorno mi girano/tonde le forme di un odio mai reciso e radicale/intorno mi vedo/nelle forme più sconcie quel desiderio tranciato/ la tosse m'uccide — una notte lasciata appesa all'orecchio d'un amore fugace!

ritrovo e in forse il mio desiderio ripetitivo d'essere forse solo/forse con te/immagini di te quello che scrive commedie/e fa rimbaud con rughe di antonin artaud/eccomi finalmente viene verità afferro soltanto una candela e fiamma/fuoco/ecco verità fatalità d'una mano/d'un sonno che rifiuto/d'un errore che ho commesso vivendo e vedendo gli altri amare/ma amo ancora la morte che della vita mi toglie il pensiero e non nascondo che comprenderei anche la vita se non avesse le sembianze d'un carabiniere sulle tracce della mia nudità/peccato/questa nullità che rende precoci i miei viaggi scozzesi le strade di new york hanno ritrovato senza di me il sapore antico d'un grido feroce/le strade di kerouac/ginsberg chiudono le frontiere ed eccomi notte piena sono tuo/questo anniversario fatale mi ritrovo a vivere un sentimento dove batte forte la luna e non trovo più forza/fantasia/di dirmi che sono ancora vivo/perché padre mio hai abbandonato prima ancora che nascesse un figlio guerriero e poeta dove mai troverai più un sorriso! Ecco mi/manca il finale e quello dell'effetto/ e non penso allo spettacolo che farò per te/così grido basta stacco la scarpa che lancia in alto/poi cade il rumore uccide l'estro/si veste il corpo d'un suono cinese/è l'antico chinchigliare d'una tromba smorzata/orecchie e poi basta Felice Cahn

Il Sud come origine e approdo

Di origine pugliese, Alfonso Santagata frequenta la solita scuola del Piccolo Teatro di Milano, lavora tre anni con Dario Fo, passa indenne una fugace esperienza con Ronconi, lavora tre anni con Carlo Cecchi, e in questo periodo, che si è rivelato il più utile ed intenso, conosce Claudio Morganti, ventiduenne, di più recente formazione artistica, che dopo aver frequentato il seminario del Teatro Stabile di Genova, ha lavorato per due anni con Carlo Cecchi. Nel corso di queste esperienze emergono elementi che accomunano i due attori e che li conducono alla collaborazione da cui nascono questi spettacoli.

Katzenmacher
di Alfonso Santagata

Uno spettacolo come tentativo di teatralizzare un mondo inferiore, la pratica quotidiana di una violenza fatta di sordi contrasti. E la violenza emerge da ricordi annebbiati, ma sempre caratterizzati da un profondo dolore.

Due i personaggi: unici connotati la loro fisicità, la gestualità strozzata, i corpi continuamente martoriati da una sofferenza viscerale. Il conflitto dunque diventa struttura portante, protagonista ma soprattutto testimone dell'affiorare ossessivo di una memoria, di un ricordo che ripercorre momenti realmente vissuti e terrori irreali; come i sogni degli adulti che risalgono ad una infanzia in cui più che mai labile diventa il confine tra reale e fantastico.

E nel corso dello spettacolo a volte è solo una filastrocca infantile che martella la mente in maniera ossessiva.

Ed il prezzo da pagare, per spezzare il rapporto crudele tra memoria e conflitto, sta nell'abbracciare una violenza «altra», vestita diversamente, calcolatrice, criminale, demente, in breve più contemporanea.

L'orchestrazione dello spettacolo si avvale di diversi registri e non rifiuta i risvolti anche comici di una situazione che, per eccesso di tragicità, sconfina a tratti nel grottesco.

Ed il grottesco può essere una chiave interpretativa assieme all'ossessività di certe frasi ricorrenti, di un esorcismo inconscio della cognizione del dolore a cui si aggrappano, puntualmente disattesi, i due personaggi.

Restano da spiegare le ragioni della scelta che sta a monte dello spettacolo: è una scelta che trova le sue origini innanzitutto in una personale concezione del «fare teatro» e di conseguenza nella formazione professionale dei due protagonisti che hanno cooperato nel lavoro di regia.

Buchner mon amour

È il tentativo di presentare (mediante una personale concezione di sintesi drammatica) i possibili momenti di contatto tra il dramma classico e il dramma contemporaneo.

Per il classico ci «serviamo» di alcuni frammenti dell'opera di Büchner (*La morte di Danton*, *Leonce e Lena*, *Woyzeck*), per quanto riguarda il «contemporaneo», scopriremo il rapporto tra due personaggi che vivono in un mondo inferiore, situati in un non meglio definibile «presente», che attraversano un iter mentale non molto dissimile dalla follia di Lenz.

E partendo dall'idea che Lenz è Büchner, Büchner attraverso Lenz dirige il dramma contemporaneo: afasia, luoghi comuni, conflitti, violenza, l'impatto con situazioni che evocano il quotidiano ma che a volte sono molto particolari, tragiche e misteriose.

Gran Curvo

Un inizio possibile

Provenienti da differenti regioni d'Italia, da esperienze eterogenee, da diversi modi di fruire e agire il teatro, gli attori di questo gruppo hanno sentito il bisogno di acquisire quegli strumenti tecnico-culturali indispensabili per non arrestarsi nei meandri dell'approssimazione o del velleitarismo. Una necessità di apprendere certe regole del gioco e nello stesso tempo una spinta verso la sperimentazione hanno portato a cercare una struttura che da un lato fosse una vera e propria scuola di teatro e dall'altro consentisse spazi di ricerca individuali e collettivi. La Civica Scuola d'Arte Drammatica di Milano, relativamente al disastrato panorama italiano, è parsa loro quella che meglio rispondeva a queste esigenze.

Lì si sono incontrati ed è impossibile prescindere da questo dato di fatto per la considerazione del loro lavoro. Durante il primo periodo di lezioni con Kati Mattea tutte le esercitazioni tecniche venivano coinvolte nella scoperta della sensibilità e dell'espressività dell'attore verso se stesso, lo spazio, la coralità dell'azione scenica, il testo inteso come materiale di spunto per la situazione scenica, un modo che già s'indirizzava alla ricerca, se non altro rispetto alla didattica.

Sempre nello stesso periodo la frequenza di alcuni seminari, uno dei quali con Luca Ronconi, apriva spiragli di meditazione e di studio. Di qui il tentativo di alcuni di rapportarsi in maniera diversa e autonoma agli stimoli dati dalla scuola. All'inizio fu unicamente un luogo di collaborazione e di approfondimento ritagliato dall'orario praticamente a tempo pieno delle lezioni, poi l'esperienza si concentrò intorno ad un progetto.

Peer Gynt, da Ibsen - ipotesi di lavoro progressivo.

È nella conduzione di questa sperimentazione che si sono delineate le condizioni che hanno portato ad una identificazione come gruppo. L'assenza di una rigida divisione dei ruoli, l'impegno di ciascuno ad ogni livello, da quello dell'improvvisazione e dell'invenzione a quello dell'analisi o della documentazione, formano quel clima di collaborazione che, pur avendo un fulcro in chi ha proposto il progetto, viene ad assumere il significato di esperienza collettiva. È così nata una serie di studi (*Peer Gynt 12345*) che sono stati presentati con successo nel-

l'ambito di Teatrart a Milano(1980). In seguito si è arrivati ad una seconda edizione ampliata e rinnovata di quei primi studi che ormai avevano la doppia valenza di prodotto-spettacolo e di momento di verifica degli arricchimenti che i corsi scolastici con Marisa Fabbri, Walter Pagliaro, Mina Mezzadri, Gianfranco Mauri e gli incontri con Luca Ronconi, Massimo Castri, Peter Stein, andavano portando e avrebbero portato. Questo grazie alle aperture che il progetto prevedeva senza tuttavia rinunciare alla sua specificità e linearità. Un gruppo sperimentale che nasce da esigenze comuni e da un accordo di fondo e che si concretizza intorno ai progetti che ogni membro del gruppo può proporre e sperimentare. Non altro. Ora i progetti sono tre: una terza edizione del *Peer Gynt* da H. Ibsen, la pièce per attrice sola La più forte di A. Strindberg e La signorina Giulia sempre di A. Strindberg, ma forse quell'accordo di fondo, quell'affinità di modi è comune a tutti e tre. Ed è solo questo che ci unisce gruppo poiché in termine di nome, statuto o programma in realtà non esiste ancora.

Gran Curvo è: Gigio Alberti, Sergio Ballo, Domenico Brioschi, Francesco Guzzetti, Cecilia La Monaca, Mauro Marino, Massimo Navone, Viviana Nicodemo, Maurizia Pertegato, Lele Vezzoli.

Teatro dell'IRAA

Errare e fare teatro

Il Teatro dell'IRAA (Istituto di Ricerca sull'Arte dell'Attore) è stato fondato nell'ottobre 1978 da Renato Cuocolo, ma già da tempo i suoi membri, sotto altre denominazioni, avevano svolto un lungo lavoro in Italia e all'estero.

La loro ricerca è partita essenzialmente dalla necessità di individuare come fosse possibile la costruzione di un nuovo linguaggio teatrale e di un teatro non più sfuggibile lettura di un testo drammatico ma arte autonoma. Ecco allora per prima cosa il tentativo di rimettere in discussione i propri ruoli e la propria presenza all'interno del panorama teatrale, e da qui la ricerca sull'attore, il suo corpo e la sua voce, come punto centrale dell'arte teatrale.

Tutta questa prima fase di ricerca si è concretizzata in una serie di interventi svolti nelle principali città italiane, fra cui ricordiamo il seminario pratico: «Percorsi e trasparenze del teatro», lo spettacolo di strada «Scomposizione e ricomposizione da un quadro di Paul Klee» e un lungo intervento all'Ospedale Psichiatrico di Trieste allora diretto da Franco Basaglia.

Sono di questo periodo una serie feconda di scambi con altri gruppi teatrali che hanno sviluppato una loro personale ricerca, tra cui l'Odin Teatret, il Teatro Laboratorio di Wroclaw, Peter Brook e alcuni esponenti del teatro orientale.

Successivamente il Teatro dell'IRAA inizia dal marzo '81 una serie di ricerche di antropologia teatrale per approfondire attraverso il confronto con altre culture la conoscenza di un corpo diverso, da cui affiorano delle possibilità rimosse dal discorso occidentale. La prima di queste ricerche denominata «Progetto Rey Don Felipe» porta l'IRAA in Sud America nella Terra del Fuoco presso i Fueginos e poi nelle Ande meridionali presso gli Araucani.

Il Teatro dell'IRAA ha ora in programma una serie di progetti fra cui: il ritorno a settembre in Sud America per il proseguimento della ricerca, e la presentazione de *Lo sguardo del cieco* sia presso le popolazioni interessate, sia agli Incontri Internazionali di Buenos Aires; la preparazione di un nuovo spettacolo da Joseph Roth dal titolo provvisorio *Lontano da dove*, e infine una ricerca sul gesto in collaborazione con l'Istituto di Cinesica dell'Università di Charleston.

Lo sguardo del cieco

Regia: Renato Cuocolo. Con: Simona Mosetti, Andrea Orsini, Raffaella Rossellini, Massimo Ranieri, Renato Cuocolo.

Questo spettacolo rappresenta la prima tappa della ricerca sulla danza e sul «teatro del rimosso» che l'IRAA sta portando avanti. Ecco allora il lavoro sulla danza come espressione individuale che tende a realizzare l'inconscio come puro inconscio e non come suo riporto al livello della coscienza.

Si tratta di costruire una serie di immagini percettive chiarissime, esaurienti, che non abbiano però alcun significato al di là della loro evidenza e respingano così ogni interpretazione simbolica.

Essendo stato questo il metodo di costruzione, nello spettacolo non esiste una storia precisa, un filo narrativo, ma un flusso continuo di situazioni in cui è lo spettatore a dover leggere qualcosa di sé.

«C'è all'interno del grande scenario totalmente bianco, l'accavallarsi di sogni ora violenti, ora ironici, ci sono danze parossistiche e scene oniriche di assassini senza tempo» (Rauf Karray).

«Il teatro e le sue storie: note in margine all'intervento del Teatro dell'IRAA nella Terra del Fuoco».

Relatori: Renato Cuocolo e Raffaella Rossellini.

Si tratta, come spiega il sottotitolo, di una prima relazione attraverso interventi verbali e fotografici, del progetto «Reh Don Felipe» che il Teatro dell'IRAA ha svolto da metà marzo a metà maggio in America del Sud presso i Fueguinos (Yamana) di Terra del Fuoco e gli Araucani delle Ande Meridionali.

Si tratterà di vedere come a livello di un gruppo teatrale ci si possa avvicinare a una tecnica del corpo (pre-trance e trance) assente nella nostra cultura e che rappresenta, al di là del facile misticismo in cui il nome ci può indurre, tutto un patrimonio di possibilità sommerse e inutilizzate che non sono solo del corpo ma, preferiremmo dire, si esplicano attraverso il corpo e una sua tecnica per arrivare a stati di percezione e coscienza alterata, rimossi dalla nostra cultura.

In questo senso anche questo progetto si inserisce nella ricerca di quel «teatro del rimosso» che l'IRAA porta avanti.

C'è infine da dire che questo intervento non vuol essere in alcun modo conclusivo ma solo l'occasione per raccontare del teatro e delle sue possibili storie, cogliendo così la possibilità di lasciare delle tracce di un percorso personale.



Teatro Nucleo



Banda Osiris



Teatro dell'IRAA.



Associazione culturale Katzenmacher.



Gran Curvo.

Morire e rinascere

Il Teatro Nucleo è nato a Buenos Aires nel '74 come risultato di una precedente esperienza di gruppo iniziata nel 1969. Il gruppo aveva un'organizzazione comunitaria e la sua attività si manifestava principalmente in tre campi, che se pur comunicanti e unitamente influenzati avevano linee d'azione indipendenti: la ricerca teatrale, che comprendeva un corso-scuola e un laboratorio di ricerca e produzione; la ricerca teatrale applicata in psichiatria; la pubblicazione e distribuzione di «Cultura», rivista di temi teatrali e culturali.

Nel 1975 veniva rappresentato a lungo a Buenos Aires lo spettacolo *Herodes*, con il quale si teneva una tournée in Europa nel '76-77 e si partecipava invitati a diversi Festival Internazionali quali «Incontro-azione 76» a Palermo, gli Atelier organizzati da Eugenio Barba a Bergamo '77 e agli incontri dei gruppi di base di Casciana Terme.

Da febbraio ad ottobre 1978 il TN ritornava a Buenos Aires, con una breve sosta a Valencia (Spagna) dove realizzava due seminari. A Buenos Aires riproponeva la scuola di teatro e presentava il monologo *Chiaro di luna*, spettacolo col quale partecipava invitato all'Atelier Latino-americano di teatro di gruppo realizzato dal gruppo Cuatrotablas per incarico dell'ITI-UNESCO nel maggio '78 ad Ayacucho (Perù). Nel novembre '78 il TN si riunificava a Ferrara. Chiede e ottiene l'utilizzo di uno spazio dentro l'Ospedale Psichiatrico.

Da allora il TN è una delle più vivaci realtà della regione, benché pochissimo sovvenzionato. L'ospitalità e il confronto di lavoro con gruppi di tutto il mondo non interrompe la produzione di spettacoli. Tra questi occorre ricordare *I funesti* (luglio '79) che segna una tappa importante nella maturazione del gruppo rinnovato e soprattutto il più recente, *Eresia*.

A *Eresia* gli attori approdano da strade diverse che partono da un'origine comune: il training seguito insieme ai registi. Il training è il lavoro quotidiano degli attori e consiste in una sfida alle proprie capacità elaborata sulla base delle proprie difficoltà. Gli oggetti, gli strumenti, i costumi appaiono durante il processo diventando parte intrinseca di esso. A un certo punto è possibile identificare dei «personaggi»: è il momento di cominciare a provocare i rapporti che diventeranno la storia. *Eresia* è così un lavoro in progresso che si arricchisce e si irrobustisce ad ogni rappresentazione.

Diversi i livelli di osservazione per lo spettatore: la storia «visuale», le storie individuali, i «pezzi di bravura», la dimensione onirica o mitologica. Ma quello che lo spettacolo espone non è sempre corrispondente alla consapevolezza di chi lo presenta.

Lungi dal sollecitare un coinvolgimento puramente irrazionale, lo spettacolo vuole essere un «osso da rodere» che stimoli insieme i sensi, lo spirito di osservazione, i meccanismi associativi ideologici. *Eresia* è anche un rendiconto degli incontri con altre culture e altri gruppi che il TN ha avuto.

Eresia - Attori: Fabrizio Bonora, Anna Fiaschetti, Cora Herrendorf, Paolo Nani, Giuseppe Savioli, Nicoletta Zabini. Regia: Cora Herrendorf, Horacio Czertok.

Puccio e Paolone clowns

Attori: Paolo Nani, Giuseppe Savioli

Musici: Anna Fiaschetti, Nicoletta Zabini

Regia: Cora Merrendorf, Moracio Zertok.

Chiaro di Luna monologo. Attrice: Cora Herrendorf. Regia: Cora Herrendorf, Horacio Czertok.

Luci spettacolo di strada. Attori: Fabrizio Bonora, Elisa Di Domenico, Anna Fiaschetti, Cora Herrendorf, Paolo Nani, Giuseppe Savioli, Antonio Tassinari, Nicoletta Zabini. Regia: Cora Herrendorf, Horacio Czertok.

Gruppo Teatro Proposta

In cammino verso dove

Il Gruppo Teatro Proposta di Lovere si è costituito nel 1973. Ha prodotto tre spettacoli di ricerca: *Il diario di un pazzo*; *Trittico*; *Dom Odin*; e tre spettacoli di animazione per bambini e ragazzi. Dall'inizio dell'anno 1980, il Gruppo lavora a tempo pieno nel campo del teatro. A Santarcangelo il Teatro Proposta presenta non solo il suo più recente spettacolo ma anche un abbozzo del prossimo, più complesso, lavoro. Si tratta di *Aribò - La fiera degli ambulanti*. Da tempo il gruppo sta conducendo una ricerca sugli ambulanti, questi personaggi ormai in via di estinzione, che con la loro arte animavano le piazze dei paesi dove si recavano: il venditore di ceramiche (munito di una bicicletta a tre ruote con sopra un rudimentale tornio dal quale grazie all'arte delle proprie mani, il mastro vasaro otteneva prodotti strabilianti), il raccoglitore di stracci, il molatore di coltelli; i saltimbanchi, i ciarlatani, i danzatori, i musici.

L'arrivo in paese di questi personaggi produce un effetto eccitante, ma tale effetto lascia poi via via sempre più spazio alla figura dell'uomo che sta dietro alla maschera dell'esibizione, e si avverte la tragicità di un'esistenza vissuta alla giornata e sempre alla ricerca di un rapporto con sé e con la gente.

È solo un sogno

Lo spettacolo si dipana come un panorama surrealistico della vita percepita da un'angolazione da beoni: gesti meccanici, ritmi senza tempo, parole d'una disarmante monotonia, ansietà interiore che si trasmette allo spazio, desideri insoddisfatti e censurati.

Il sogno viscerale, col suo sfolgorio bianco e nero, appare come una sorta di lucido inferno dove lui, uomo in frac nero, intraprende una disputa con le sfaccettature della sua personalità, il suo alter ego, il suo doppio, la sua coscienza (l'uomo in frac bianco). Una sinfonia delle molte solitudini.

Il dramma raggiunge l'apice quando il nostro, eguagliato ad un Amleto, si autoillumina con l'argentata fiamma d'un coltello.

Partito da se stesso, lui e la sua ombra si ritrovano al punto di partenza, alla quotidianità che non perdona, alla vita che non ammette ritardi. Al risveglio lui e la sua fisarmonica ritornano a vagare per le strade del mondo. Ancora la notte volge al mattino.

Teatro portatile

Banda Osiris è un intervento con quattro musicisti del Teatro portatile. La cultura della risata e dei girovaghi cantastorie. La vita e le storie di una banda. All'aperto, ambulando per le strade, la Banda Osiris canta i suoi viaggi. Ma sta preparando anche una cena-spettacolo.

Il sig. Photogram è invece Mimmo Vetrò. Assieme a tre collaboratori scatta centinaia di immagini, le cucina in giornata e le ripropone nel giro di ventiquattr'ore in una multivision di piazza.

Grüp Teater

Due attori e un tecnico che lavorano in un paese di 8.000 abitanti tra Bergamo e Milano, in un locale di sei metri per cinque, da anni. Presentano *Taksym*. *Taksym* trova la sua origine in una serie d'improvvisazioni e segna il tentativo di dare vita fisica ad alcune esperienze, innanzitutto quella nata dal rapporto con Baudelaire e *I fiori del male*. *Taksym* è un lavoro non concluso, anzi all'inizio di una nuova fase di lavoro. Un uomo, una donna, musica e fiori ne sono gli ingredienti. Chi lo vede decide il resto.

Grüp Teater 7

Mario Barzaghi, Rosalba Genovese, Stefano Tormene.

Tucma Teatro Studio

Il Tucma Teatro Studio esiste dal 1977 ed è formato da Hugo Cesar Lazarte e Silvia Marchello, di origine argentina il primo milanese la seconda, ambedue meno che trentenni. Lazarte ha attraversato l'esperienza della Comuna Baires e poi quella del Teatro Nucleo. Il Tucma agisce a Milano, in situazioni ancora precarie, e lavora sia per un pubblico di bambini che di adulti. A Santarcangelo presenta uno spettacolo di piazza, *Lo stregone fa teatro*, e uno spettacolo al chiuso, *Finzioni*. Il primo deriva da una farsa di Lope de Rueda, il secondo è risultato di una lunga elaborazione degli attori su proposta di Raul Manso e testi assemblati da Gianni Marchello, con qualche prestito da Borges.

Teatro del Tamburo

L'idiota. Attori: Enrico Bonavera e Cristina Grattarola. Messa in scena e regia di Luca Dini.

Si immagina che dopo quella tragica notte, dove era stata uccisa Nastasia Filipovna, in una clinica, sia stato trovato un uomo. Apparentemente sano, ma in profondo sato di confusione mentale egli non emetteva altre parole che il nome della morta. Di qui comincia lo spettacolo, dove troviamo il malato chiuso in una stanza con la sua infermiera.

Insalata russa. Spettacolo comico di Enrico Bonavera. Gags classiche, citazioni chapliniane, numeri per un nuovo spettacolo di varietà. Un artista alla ricerca del numero di grande effetto sul pubblico che viene surclassato, giusto sul finale, dal suo inserviente con un numero di alto virtuosismo musicale.

L'avventura: Teatro delle esperienze

...un viaggio all'indietro, attraverso il movimento più semplice, nel perdere l'esigenza dell'espressività, per entrare in quella regione dove nulla si esprime, ma tutto si vive...

Laboratoria-ricerca diretto da: Fausto Pluchinotta, Jairo Cuesta, Stefano Vercelli, Francois Liege, Laura Colombo.

L'avventura: Teatro delle esperienze è un progetto non rivolto specificatamente ad attori o persone che comunque hanno a che fare con il teatro, ma a tutti quelli che vogliono prendervi parte. Attivamente, perché non è uno spettacolo da vedere.

La base degli incontri è il movimento, la semplicità del muoversi nello spazio e nel tempo che non presuppone l'essere allenati oppure possedere una conoscenza specifica di un training fisico. Quello che ci aspettiamo da chi viene a partecipare agli incontri è la sua disponibilità al muoversi, alla partecipazione attiva e l'attenzione a tutto quello che lo circonda.

Questo laboratorio/ricerca non produce e non ha come fine uno spettacolo od una tecnica per poterlo fare.

Possiamo solo aiutare, stimolare e coordinare chi trova in sé la forza, il coraggio e la volontà di avventurarsi sulla strada della ricerca attiva attraverso il movimento.

L'eresia del teatro

È in corso, a cura del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, un interessante tentativo dal titolo «L'eresia del teatro: Stanislavskij». Il «progetto Stanislavskij» riunirà nell'arco di due anni, un gruppo di attori non alle prime armi per sperimentare, usando la conoscenza di Stanislavskij come argine e come stimolo, la propria professionalità; al gruppo di attori è affiancato un piccolo gruppo di esperti di diverse discipline: Fabrizio Cruciani, Giorgio Kraiski e Silvano Maggiani, che seguono l'esperimento portandovi le loro competenze di studiosi, e un gruppo di esercitatori, Marisa Fabbri, Jerzy Stuhr e Ryszard Cieslak, che si susseguiranno nel lavorare con gli attori, portando le loro diverse esperienze teatrali. Inoltre, il gruppo di ricerca si avvarrà della collaborazione di Maurizio Buscarino per degli studi di percezione visiva, ed Aldo Sisillo per l'analisi del ritmo e della musica nel teatro. Athos Perone della Scuola di scherma di Livorno e Mario Matteoli della Scuola di danza di Pontedera eserciteranno continuamente gli attori nelle rispettive discipline.

Il progetto si orienta non sulle leggi di un sistema da recuperare, ma, sulle istanze, i processi, le possibilità che la conoscenza di Stanislavskij aiuta a scoprire. A momenti «chiusi» di pedagogia si alterneranno momenti rivolti all'esterno.

Il gruppo di ricerca formato dagli attori Marco Paolini, Sandro Berti, Roberto Videla, Luciana Sacchetti, Giacomo Verde, Paolo Billi, Silvia Pasello, Roberto Mantovani e Daniela Burchielli con gli ideatori e coordinatori alla realizzazione del progetto Dario Marconcini e Paolo Pierazzini, continua il proprio lavoro a Santarcangelo. Questo appuntamento avviene a sei mesi dall'inizio del progetto.

In questa fase, sono previsti degli incontri con attori invitati appositamente per la conoscenza pratica del lavoro.

Inoltre, ogni giorno, per alcune ore, il gruppo sarà disponibile per informare e rispondere a gruppi teatrali o persone interessate.

La presenza del progetto «L'eresia del teatro: Stanislavskij» all'interno del Festival internazionale di Santarcangelo si concluderà con un incontro pubblico, curato dagli stessi esperti del progetto con la presenza degli esercitatori e del gruppo di ricerca.

In questo incontro saranno approfondite le ipotesi teoriche dell'esperienza, lo sviluppo pratico del lavoro ed il programma del prossimo anno, nel contesto di una riflessione sulla pedagogia teatrale contemporanea.



Mardi 24 février 1948

Paule, je suis très triste et désespéré, mon corps me fait mal de tous les côtés, mais surtout j'ai l'impression que les gens-ont été déçus

par ma radio-émission.

Là où est la *machine*

c'est toujours le gouffre et le néant,

il y a une interposition technique qui déforme et annihile ce que l'on a fait.

Les critiques de M. et de A. A. sont injustes mais elles ont dû avoir leur point de départ dans une défaillance de transition,

c'est pourquoi je ne toucherai plus jamais à la Radio,

et me consacrerai désormais

exclusivement

au théâtre

tel que je le conçois,

un théâtre de sang,

un théâtre qui à chaque représentation aura fait gagner

corporellement

quelque chose

aussi bien à celui qui joue qu'à celui qui vient voir jouer,

d'ailleurs

on ne joue pas,

on agit.

Le théâtre c'est en réalité la *genèse* de la création. Cela se fera.

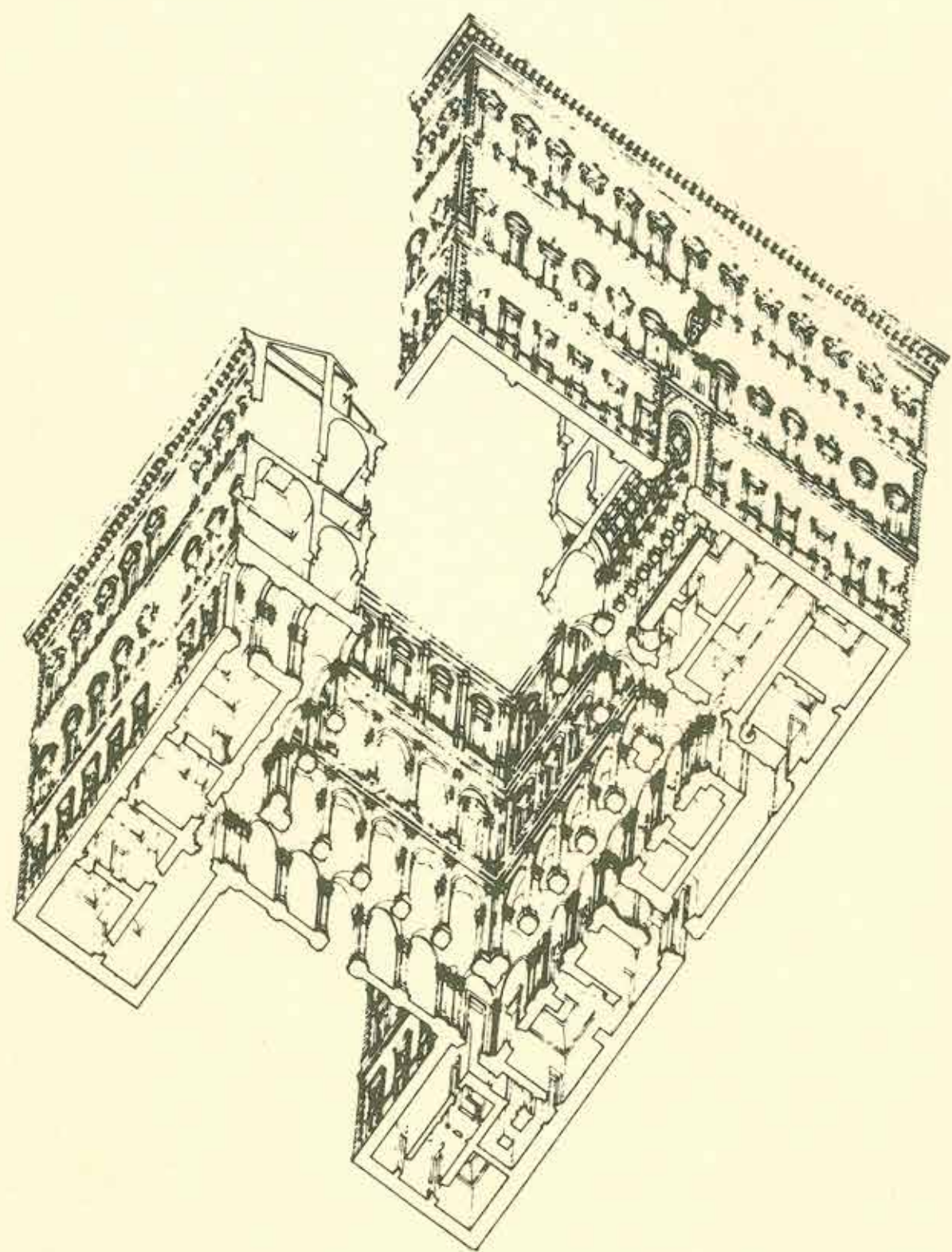
J'ai eu une vision cet après-midi — j'ai vu ceux qui vont me suivre et qui n'ont pas encore tout à fait de corps parce que des pourceaux comme ceux du restaurant d'hier soir mangent trop. Il y en a qui mangent trop et d'autres qui comme moi ne peuvent plus manger sans *cra-cher*.

A vous.

ANTONIN ARTAUD.

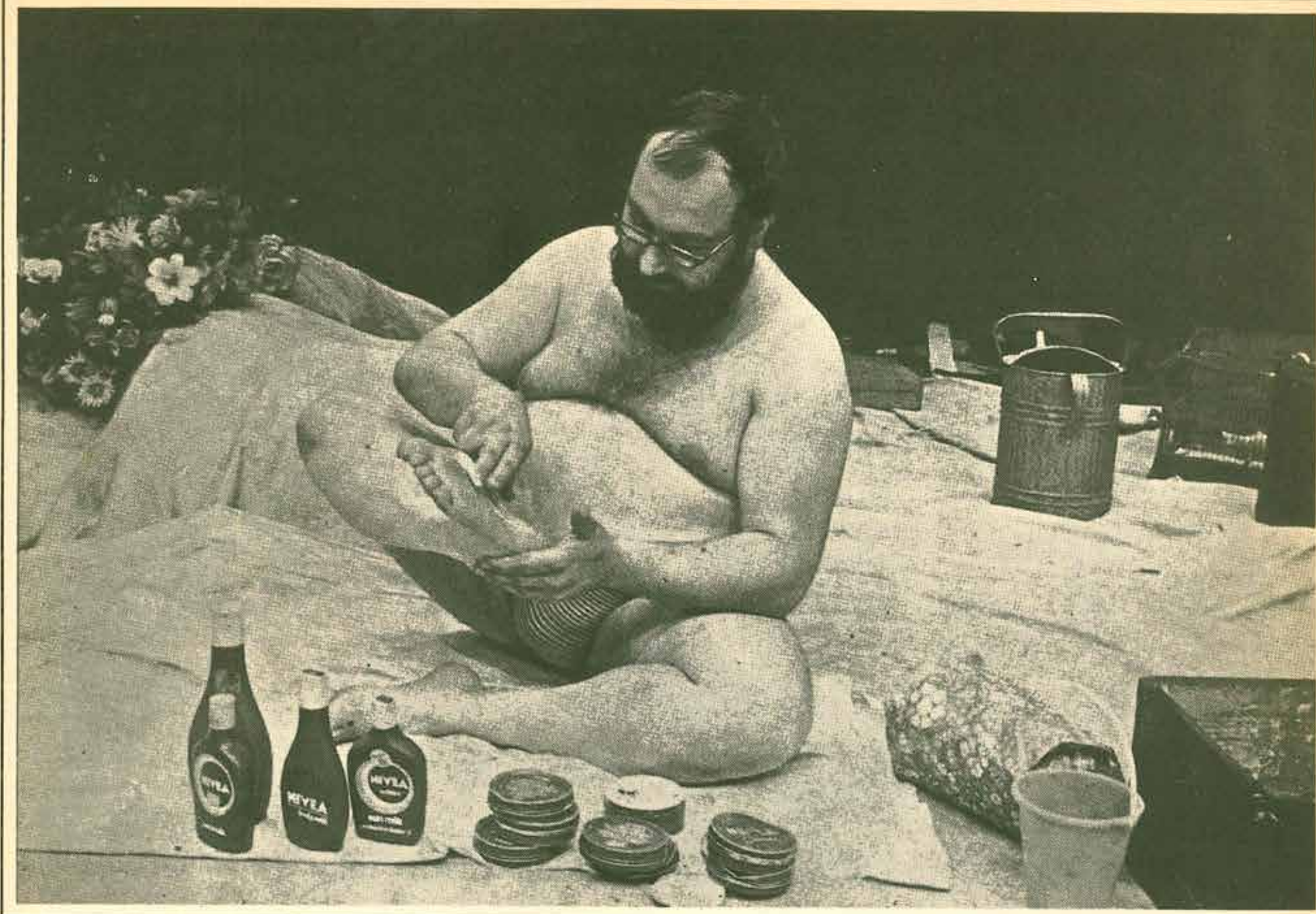
**compra
il manifesto
oggi
per trovarlo
domani**

**il manifesto,
il solo quotidiano
senza padroni
nè padrini**



**da dieci anni
un luogo d'incontro,
di dibattito,
d'elaborazione**

**i versamenti vanno effettuati sul
conto corrente n. 00708016
intestato al manifesto, via
Tomacelli n. 146, Roma**



Radeis. Non credevo che l'Inghilterra fosse così bella.

Radeis

La faccia della parola

Un ravanello (*radeis* n.d.t.) è un piccolo ortaggio rotondo e superbo (rosso o rosso e bianco), ha radici leggere, meno di una carota ma più di una semplice erba. Il ravanello suggerisce una connotazione di povertà. È un nutrimento del popolo, amaro come il lavoro, ma tonico: da sgranocchiare con del sale, su uno strato di formaggio bianco con cipolline, il tutto su una fetta di pane.

Con poco, Radeis organizza una piccola festa gastronomica popolare.

Radeis è un bel nome per un gruppo di teatro, e una lezione per tutti quelli che battezzano pomposamente i loro gruppi, certamente non con termini presi da leguminosi o concreti (come il corpo), ma con termini astratti, con concetti, con giochi di parole vuote.

Radeis è qualcosa di fresco, venuto dal mercato, dal mercato di strada, dove si incontrano degli oggetti e delle persone. Radeis è da consumare subito. L'opera d'arte è ciò che è irresistibile all'istante. Di che cosa parla Radeis? Radeis non parla. Dopo essersi battezzato Radeis, lascia il discorso ai critici, i quali spettegolano alla radio sulla messa in scena della colazione e sulla valanga di insalate. Ma Radeis, al limite, non ascolta. Mostra. È muto come le cose che parlano attraverso il colore, il sapore. Radeis ha la forza di essere là, presente. È la forza prima del teatro. Parlare, parlare, povero essere del discorso. Radeis non è verbo, ma cosa, gesto, cioè atto. Radeis non asseconda l'intelligenza riflessiva, ma si mantiene sul piano dello stupore.

È anche vero che sono un po' spaventosi a forza di essere lucidamente stupidi, presenti e matti.

La letteratura epistolare subisce la stessa sorte (cioè il silenzio) della parola: i sacchi postali che facevano da scenario all'inizio del viaggio in Inghilterra diventano sotto la cassa gialla che li copre, delle dune. Sotterrare le lettere... la sola che si sottrae al seppellimento, vola via. Caso e levitazione, il contrario di un messaggio.

Il gruppo Radeis è formato da quattro persone: uno grasso, uno alto magro abbastanza bello, un piccolo magro e un altro. Uno di questi è un attore professionista. Gli altri sono chi ingegnere, chi ceramista ecc.

La sintesi di professionismo e dilettantismo, cui il teatro non dovrebbe mai rinunciare, qui è raggiunta nel senso del rigore. Lavorano in gruppo. Un anno per ogni spettacolo. Ognuno porta delle scoperte. Si racimolano degli oggetti, si osserva.

Apparentemente, a lavoro finito, non ci sarà un leader che definirà lo scenario ma un insieme di sketch elaborati dal temperamento di ognuno. Tutto ciò funziona come un'orchestra dixieland. Il clarinetto reca il suo frutto. La tromba il suo pimento. La batteria le sue noccioline. Il banjo i dischetti di cipolla. Sono sicuro: Radeis amano il Dixieland e le bande musicali paesane. Il primo lavoro teatrale è stato un omaggio a un villaggio delle Fiandre, ai suoi piccoli muri, alle porte colorate, ai giardini e alle piccole vie.

Radeis e la Fiandra. Fiammingo? Se volete, ma questo significa non

olandese e dunque belga. Radeis è belga.

I politici dell'una e dell'altra parte linguistica devono sforzarsi per negarlo, il Belgio esiste, è il frutto imbarazzante ma vivace di un incredibile intreccio culturale.

Tutto Radeis si trova nel corpo: un corpo-cosa direi e dunque spesso un corpo animale. Un organismo che confonde, si esprime, parla e si solleva. Amico degli animali. Crudele e innocente, cieco e chiaroveg-gente, impassibile e pieno di smorfie.

Come amo gli animali! Mi sento complice dei loro occhi rotondi e delle loro labbra! Gli attori del gruppo Radeis hanno loro stessi un avvenire animale. Sono quattro gorilla che fanno un'opera. Quattro primati che meditano un'opera d'arte. Quattro ortaggi che ammiccano...

Radeis occupano la scena: riempiono lo spazio, chiudono l'orizzonte. Sono imbarazzati di trovarsi là e d'avere qualsiasi tipo di rapporto. Si disfano dell'imbarazzo. Si picchiano, si mettono in difficoltà. Nulla si muove. Si arrestano in un giardinetto o sul bordo del mare (mettendo in mostra sulla scena la cassa che rappresenta la spiaggia e il mare) e uno degli attori accede allo spazio di rappresentazione. Teatro di più, di troppo, al di fuori della dialettica e di ogni filosofia. La «belgitude» è probabilmente questo rifiuto dei grandi sistemi, questa misconoscenza della teoria.

Su questa spiaggia formata di detriti, dove niente sembra che possa brillare, uno degli attori estrae dalla tasca un interruttore elettrico. Lo accende... e il grande pallone arancione che dominava la scena da tempo si illumina: ecco il sole, l'estate, un accendino ha illuminato il sole!

L'universo è scosso da un segno derisorio. Ma è un segno? Piuttosto uno scatto primario e domestico come acceso dal cosmo.

Radeis e gli oggetti: questo mi porta all'essenziale. Prendete un oggetto qualsiasi, probabilmente dimostrerà rapidamente il senso: gli occhiali sono per vedere meglio.

L'oggetto è l'immagine ideale dell'utilizzo del linguaggio. Il senso è quello che serve a questo o a quello.

Quando Radeis afferra un oggetto, non è per accreditare il suo senso operativo. L'oggetto è un ostacolo. Come in Chaplin gli oggetti non si muovono, cioè rifiutano di muoversi secondo i nostri progetti. Gli oggetti hanno la loro vita, i loro segreti, le loro fantasie.

Pierre Sterckx

(da «Alternatives Théâtrales» n. 6-7, 1981)

Non sapevo che l'Inghilterra fosse così bella è il più puro spettacolo del Radeis, omogeneo per concezione e formulazione, oscillante con maestria tra il non senso e il dolore del mondo, tra l'aneddoto e l'astrazione, un lavoro da clown ad alto livello. *Non sapevo che l'Inghilterra fosse così bella* è solidamente strutturato: l'azione e l'immagine si integrano in un contesto che lascia il campo libero alla fantasia capricciosa dei suoi realizzatori. Il luogo scenico è astratto e universale: un paesaggio desolato di sacchi di immondizia di plastica grigia, sormontati da una palla di plastica gialla come un corpo celeste spento. Quattro strani signori, i cavalieri dell'Apocalisse, in vena di divertimento trasformano questo paesaggio lunare in un'isola da vacanza kitch ove sfilano il dongiovanni narcisista, un pescatore sfortunato, un avventore spilorcio, un piccolo borghese ingenuo.

Autogeno e poco rassicurante

Frank Herscher è il Max Lampin del teatro, l'orrendo, il comico ambulante che ride e fa ridere con scherzi grossolani e volgari. Herscher urla bestemmie assurde e grossolane ai bambini — che non chiedono altro. Herscher non ama il teatro, si annoia.

Questo maleducato afferma di essere il successore di Mourguet, il creatore di Guignol Lyonnais: «Il lavoro di Mourguet partiva da osservazioni raccolte nelle strade dei quartieri operai di Lione. Fatti diversi, pettegolezzi, angherie dell'amministrazione, tutto quello che concerne la vita di un quartiere erano cose che riguardavano Mourguet».

Il principio di questo teatro è l'improvvisazione basata su una trama pretesto. Impedire l'improvvisazione significava condannare Guignol.

«La scrittura uccide quanto c'è di vivo nel teatro». Herscher rifiuta di perpetrare una tradizione. Il suo lavoro di strada gli ha insegnato un certo numero di trucchi: recitare per un pubblico misto, conoscere i limiti che bisogna superare o no.

Lo spettacolo è adatto sia per adulti che per bambini.

Si sfoga in tutte le direzioni, le più impensate. Nella sovversione, sovversione del teatro, dei racconti di fiabe, dei rapporti genitori-bambini, della violenza.

All'inizio dello spettacolo l'attore chiede ai bambini: «Quanti morti volete in questa storia?»... Il pubblico si entusiasma.

Un principio per questo teatro: non prendere i bambini per imbecilli e farli ridere con quello che li riguarda, senza dimenticare il sesso.

Tutto lo spettacolo è alimentato da gags di tutti i tipi mettendo in ridicolo i numerosi stereotipi della nostra società.

Frank Herscher ha terminato un camion-teatro di marionette molto spettacolare. L'originalità di questo progetto è di poter esplorare questo teatro in qualsiasi situazione.

L'attrezzatura consiste in un completo camion-teatro di marionette, dotato di un gruppo elettrogeno che permette di prodursi anche in luoghi isolati.

Lo spettacolo prodotto attualmente è composto di parodie di racconti tradizionali (*La Bella addormentata nel bosco*, *Cappuccetto rosso*, ecc.) dove si crea una complicità tra bambini e adulti in tono ironico. Con la rappresentazione di *Héros Chinois Mon Amour* ci si è divertiti invece a confrontare gli eroi americani (in slip e calzamaglia, morali-sti) con un racconto cinese del XV° secolo, le visioni del bene e del male sono molto diverse da quelle americane.

La Strada

Una strada per fare teatro

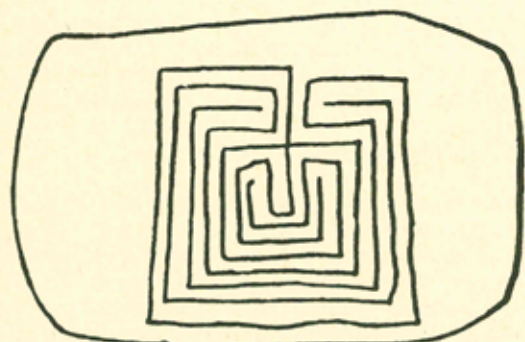
Questa interpretazione de *La strada* si giustifica probabilmente con una gran voglia di montare uno spettacolo dove il circo, il teatro e la musica siano intimamente legati, uno spettacolo che faccia appello direttamente all'emozione e al cuore dello spettatore prima che alla sua testa.

È per questo motivo che *La strada* di Fellini corrisponde idealmente ai nostri desideri. Noi non possiamo certamente imitare questo film che ai nostri occhi è un'opera d'arte. Con dei mezzi molto diversi, abbiamo semplicemente tentato di portare l'atmosfera del film a teatro. Allontanandoci qualche volta e molto liberamente dallo scenario abbiamo ritrovato a modo nostro questa atmosfera. Così sono nate le musiche composte da Oliver Lefèvre, attore e musicista del gruppo, le scene e i costumi, concepiti con una totale ispirazione personale di Laurence Forbin (non solo per i colori, che bisogna creare senza riferimento al film in bianco e nero) e reinventati con uno spirito non realistico in modo da permettere, in antitesi al gioco molto realistico degli attori, una trasposizione poetica e teatrale del film.

Il lavoro degli attori è stato anche un lavoro d'immaginazione poiché si trattava di interpretare una ventina di personaggi con sei attori. Per gli interpreti di Gelsomina, il Pazzo e Zampanò c'era da fare un lavoro totalmente personale, non copiando in nessun caso la recitazione di Giulietta Masina, di Richard Besehart e Antony Quinn: partendo dalla scena, dalla loro personalità e dalla loro esperienza, hanno cercato di rendere credibili e vivi questi personaggi.

Noi abbiamo cercato di fare uno spettacolo il più omogeneo possibile tra le differenti arti, teatro, circo, musica, scenografia e luce; ma il più possibile contrastato nelle emozioni. E questo semplicemente per soddisfare la nostra enorme voglia di lavorare su un'opera che amiamo.

La strada da Federico Fellini. Interpreti Genevieve de Kermabon, Alain Choquet, Aboubakar Toure, Olivier Lefevre, Nathalie Guetta, Denis Lavant, Marie-Elisabeth Chauvin, Sylvie Delaunay, Daniel Bentaousa.



Labirinto inciso su una tavoletta aurea di Pilo.

Atmosfera che sembra blu

Il teatro di Pantaï (Società Cooperativa di Produzione) raggruppa sette persone che lavorano da alcuni anni nella regione di Nizza. Sovvenzionato modestamente, cerca di affermare il suo statuto di gruppo professionale. Intende trovare un'eco vera (autentica) alla sua pratica innovatrice e di operare un incontro con un largo pubblico, a Nizza e nella regione. Il Pantaï sviluppa un lavoro d'azione costante in tre direzioni principali:

— il lavoro teatrale propriamente detto che mette in opera una riflessione e una ricerca con i mezzi creativi e specifici del teatro;

— un lavoro sulla recitazione dell'attore (esplorazione e padronanza degli spazi di espressione sonora e gestuale);

— una ricerca di testi e scelta non ovvia dei temi trattati. Per esempio, quest'anno è stato fatto il punto sul trattamento scenico del racconto nel romanzo cavalleresco e la sua traduzione visuale a livello scenografico (fatti da elementi e da spazi del dispositivo scenico).

In relazione alla creazione teatrale, l'intervento nell'ambiente psichiatrico, permette di avvicinare in maniera radicale i problemi della comunicazione e dei modi di scambio tra il reale e l'immaginario, fondamento dell'arte dell'attore.

Infine su questo terreno d'avventura che rappresenta l'infanzia, ovunque lei si riveli, a scuola ma anche nei quartieri, nei villaggi, nelle istituzioni dette specializzate, l'incontro si fa in diverse forme:

— con spettacoli, luoghi privilegiati dove la magia creatrice è per noi l'occasione di cercare di mettere in opera altri elementi del contesto teatrale;

— con atelier, che favoriscono un lavoro a lungo termine con gli insegnanti o educatori.

Tutte queste azioni sono legate e si arricchiscono reciprocamente perché condotte da persone che lavorano nello stesso gruppo e che mettono le radici nello stesso posto.

Les Chevaliers

L'avvicinamento di un mito attraverso la letteratura, in particolare i romanzi cavallereschi dei cristiani di Troia.

Immagine idealizzata, sublimata dell'eroe la cui vita è regolata secondo un codice severo che lo porta dopo l'iniziazione rituale — mettersi l'armatura — a passare attraverso diverse prove e ad errare per la gloria e l'amore.

Il cavaliere nella storia

Senza paura e senza macchia. I suoi diritti e i suoi doveri:

— obbedire a Dio

— obbedire al suo Sovrano

— obbedire alla sua Dama

ma quale è stata a fianco dei trovatori, dei feudatari, la sua vera FUNZIONE?

Che cosa resta oggi del mito? Il soldato, l'artista, il militante? Al di là del fascino dell'immagine fortemente impregnata dell'eroe, il cavaliere è l'artigiano della guerra, delle crociate dette «sante»; guerre di conquista dettate da interessi commerciali...

Gli ideali sono allora in contraddizione:

questa bella letteratura esiste solo per mistificare, mascherare i valori reali che mettono in moto le persone?

Il Cavaliere si trova appartato — difensore dei valori sacri — strumento di razza, dei massacri

La realtà è allora inaccettabile

...Et le spectacle continue...

Una sera...

perché (un) «passo»?...

DA QUALCHE PARTE... una spiaggia.

La luce è blu, si sente il rumore del mare.

Una donna... di passaggio... una DONNA PERMEABILE con un impermeabile trasparente si siede sulla SABBIA.

Nelle vicinanze:

la BAMBINA gioca con la BAMBOLA (mangiando)

la RAGAZZA gioca alla SPOSA (cantando delle CANZONI),

il TRAPEZZISTA cieco si lancia...

il DOMATORE monco suona il sassofono

sua MOGLIE addestra i cavalli (e perde i CAPELLI)

la MAMMA serve la zuppa e suona l'organetto,

LA FAMIGLIA GODIVA ELEAZAR PIANGE LA PERDITA DEL PA-

DRE.

Che rapporti ci sono tra la donna trasparente e lui?

delle DISGRAZIE... ma che cos'è una DISGRAZIA?

DISGRAZIA!

come diceva Leonardo da Vinci:

«TRA IL SOLE E NOI SI ESTENDONO LE TENEBRE,

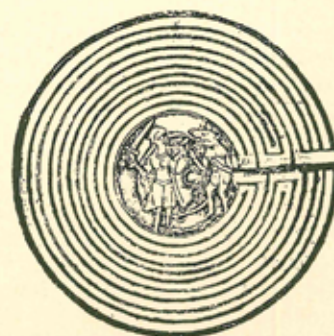
ECCO PERCHÉ L'ATMOSFERA CI SEMBRA...

BLU.»

Il Teatro di Pantaï è composto da:

Annick Giordano, Emmanuelle Laurent, Françoise Laurent, Jacques Laurent, Marie-Jeanne Laurent, Christiane Richard, Elsa Riquier, Marc Roux, Paul Laurent, André Riquier.

Direttore: Jean-Claude Bussi. Regia: Alain Zund. Musicisti: Alain Accart, André Riquier, Emanuel Riquier. Tecnici: Alain Zund, Alain Jolin.



La Strada. La Strada.



Frères Confettis.



Théâtre du Pantaï.

Come le favole

Nel 1976 tre attori (Steve Gumbley, Louise Oliver, David Wheeler) e tre musicisti (Lou Glandfield, David Humpage, Colin Wood) hanno deciso di lavorare assieme e hanno fondato la cooperativa I.O.U. (International Outlaw University). Per il Festival il gruppo ha creato uno spettacolo partendo dagli spazi che ci sono a disposizione (la spiaggia di Rimini, dei terreni vicino Santarcangelo). Come per gli altri lavori degli I.O.U. l'effetto finale è molto complesso e si basa sull'intreccio di immagini, suoni e parole che concretizzano il regno dell'esperienza collettiva, delle cose che non possono essere spiegate solo razionalmente ma che possiedono e emanano moltissima forza. Il gruppo ha sviluppato un proprio stile originale e audace che dietro alla semplicità naïve rivela un'intensità e una profondità non comune.

Nel lavoro della I.O.U., che è più un gruppo che una compagnia, la dimensione collettiva è di importanza centrale. Il loro teatro è completamente non-letterario. Le parole vengono usate soltanto nelle canzoni, ma raramente si possono distinguere. Non ci sono né trama né personaggi né preludio all'azione. È invece dominante il flusso delle immagini. La tendenza che hanno queste immagini-azioni ad essere collegate tra loro non più che gratuitamente (le influenze della storia dell'arte occidentale sono, forse, troppo enciclopediche) è in contrapposizione alla musica. Musica che funge, per la continuità, non solo da commento alle immagini, contrastandole o sottolineandole ironicamente, ma forma anche la struttura portante del lavoro.

Cercare di classificare questo genere di teatro significa ricollegarlo non al teatro convenzionale, alla pittura o alla musica, ma alla tradizione ben più antica del racconto delle favole. La sua caratteristica distintiva è infatti quella di non fornire spiegazioni. A differenza del romanzo o del teatro convenzionale dove le spiegazioni — siano esse economiche, sociologiche, psicologiche o simboliche — vengono sempre date o accennate, la favola si limita a presentare una successione di fatti, descrizioni e avvenimenti. È l'ascoltatore a fornire le proprie interpretazioni.

La mancanza di spiegazioni razionali alle azioni umane porta la favola verso il regno della metafisica. Quindi la sua forma paradigmatica è data, ai nostri tempi, dal racconto di fate — dove il soprannaturale si insinua dappertutto. Ne consegue un altro elemento: l'associazione tra la favola e i bambini. Questo non avviene solo perché i bambini sono il pubblico più recente della favola, ma perché la favola stabilisce il confine tra il genere umano e l'universo animistico. Questa separazione comporta una perdita, ma dà all'uomo il suo dono più grande: la comprensione del mondo.

Il collegamento tra la I.O.U. e la favola si riflette nelle spiegazioni che ha dato uno dei membri per descrivere il loro lavoro. Non recitano naturalisticamente come si fa nel teatro convenzionale, né come recitano gli autori di testi teatrali. Recitano piuttosto nello stesso modo in cui giocano i bambini: nell'ambito di un'attività fortemente strutturata e definita da regole precise, esplorano il loro rapporto con il mondo.

Un secondo membro della I.O.U. dice che un'altra caratteristica fondamentale del loro lavoro è di essere «privo di ego». Allo stesso modo, nella favola è importante ciò che accade e non l'interpretazione che l'autore dà. È proprio qui, nell'oggettività dei loro spettacoli, che la dimensione collettiva della I.O.U. si rivela più chiaramente che mai. O si prende o si lascia. Inutile discutere sulle intenzioni artistiche.

Sandy Craig
(da «Time Out»)

Creazione di un mito

La produzione della I.O.U. ha gli stessi effetti delle macchie di Rorschach — provoca risposte diverse in ciascuno spettatore. Il gruppo ha il dono di esser in grado di portare in scena gli elementi essenziali delle persone, degli animali e delle situazioni ai quali il pubblico

risponde senza rendersi conto di stare creando la *gestalt* insieme agli attori. Diventa difficile fare una distinzione tra attori, strumenti del mestiere, spazio scenico: tutti questi elementi diventano sub-sistemi totalmente calati in un processo di creazione del mito.

La I.O.U. utilizza in un certo senso un linguaggio che a prima vista sembra contenere molte delle strutture mitologiche universali. La comunicazione con il pubblico è fondamentalmente non verbale, e sempre molto diretta: una parte principale di questa ha luogo senz'altro a livello inconscio perché la *gestalt* sollecitata dal gruppo in ogni spettatore è unica e personale, colorata dai ricordi e delle esperienze di ciascuno.

Le strutture mitologiche presenti in buona parte della produzione della I.O.U. non possono essere considerate semplicemente come una ritraduzione o una presa a prestito dalle vecchie mitologie. Rappresentano un'espressione di simpatia e comprensione per la condizione umana. Ma le somiglianze non sono certo accidentali. I due principali tentativi di spiegare l'universalità dei maggiori temi mitologici sono stati definiti rispettivamente teoria della diffusione e teoria dell'esperienza comune. La prima sostiene che i miti si sono diffusi per il mondo per trasmissione orale, lungo le vie delle migrazioni e dei commerci. Questo processo è stato di fatto ricostruito in modo abbastanza convincente nel sub-continente europeo. Ma per spiegare i punti di somiglianza nelle mitologie di continenti diversi o si postula l'esistenza di un inconscio collettivo junghiano oppure, secondo il principio del Rasolo di Occam, si sostiene che i miti comuni rappresentano dei tentativi di capire e/o controllare le esperienze umane comuni, sia naturali che socio biologiche.

La I.O.U. è estremamente consapevole della dicotomia presente tra la percezione intuitiva e quella intellettuale. In occidente l'approccio dominante è quello intellettuale fondato sulla classificazione, a discapito della percezione emotiva e intuitiva. Questa tendenza è più chiara che mai nel contesto clinico. Parti importanti delle esperienze interiori individuali vengono svalutate, per esempio, con la sempre crescente tendenza all'ospedalizzazione e all'induzione artificiale delle nascite, con l'uso concomitante dell'anestesia totale o locale (che sia necessaria o meno, che le donne la richiedano oppure no) e con la disapprovazione dell'allattamento naturale.

Ci sono numerosissimi altri esempi di questa professionalità strisciante a spese della possibilità di scelta delle persone: si tratta di una pressione costante per espropriarci dei processi decisionali, di una filosofia alienante e parassitaria. Gli specialisti non demistificano la vita e la morte rendendole dei fatti scientifici, ma creano una nuova mitologia, un'opacità nuova e pericolosa. Non sono interessati allo scambio di informazioni se non tra di loro.

I membri della I.O.U. non vogliono sostituire un tipo di percezione con un altro, non incoraggiano un generico misticismo. Cercano invece di fondere i due approcci descritti stimolando il pubblico a rivedere le proprie mitologie fondamentali e a rivalutarle. Vogliono ricordare alle persone la forza e l'importanza dell'esperienza basilare dell'uomo. Vogliono demistificare e decentrare la conoscenza, e sono sostanzialmente esistenzialisti nel senso che richiedono al loro pubblico di fidarsi della propria esperienza individuale, di essere più responsabile delle proprie decisioni, di smettere di delegare le proprie scelte ad altri ritenendoli «più qualificati» a farle, e di smettere di accettare le norme socio-politiche.

Paul Clayton
(da «Carterfold», maggio 1979)

Invece di portare un prodotto finito già pronto e preformato, la I.O.U. creerà una piece teatrale apposta per il Festival, tenendo conto in modo particolare degli spazi a disposizione.

Eye piece

È il giorno della cerimonia rivelatrice. Sotto il suo velo la testa del gigante aspetta in silenzio. Arriva un gruppo esotico di musicisti, alla fine di un viaggio lungo e terribile; sono stravolti e impreparati al loro compito. Metà di loro ha perso gli strumenti, l'altra metà ha perso la memoria. Poi la situazione prende una svolta imprevista. In mezzo alla confusione generale vedono uno di quegli enormi occhi cominciare ad aprirsi, e le labbra cominciare a muoversi...



I.O.U. Between the Floods (foto Mike Loye).

L'imprevedibile in cabaret

Nel dicembre del 1966 Jeff Nuttall mise in piedi una compagnia, formata per lo più da membri del Abbey Arts Centre di New Barnet, per presentare una piece scritta da lui. Non essendoci altri luoghi a disposizione, le performances si facevano nello scantinato della Better Books, a Charing Cross Road, Londra WC1. La prima pièce si intitolava People Show n° 1. Ora siamo al numero 86.

La reputazione del teatro inglese poggia principalmente su valori umanitari, sulla sua tradizione classica e la sua consacrazione alla parola detta. People Show è una cosa diversa. Creato dal poeta dadaista Jeff Nuttall, il gruppo ha cominciato a vivere nello scantinato della Better Books a Charing Cross Road nel 1966. Un attore con il viso coperto da una calza di nylon pendeva dal soffitto mentre altri insultavano il pubblico dalle quinte. Nello spettacolo successivo, il pubblico veniva ricoperto con un telo di cellophane mentre Mike Westbrook faceva un jazz aspro e due barboni vendevano giornali impiastriati di marmellata alla fragola.

Le azioni di rottura di ieri sono la nostalgia di oggi, ma resta il fatto che il gruppo, con la sua spoglia tattica aggressiva, il coinvolgimento del pubblico, l'improvvisazione pericolosa e l'uso condensato di luci e suoni, ha davvero avuto un ruolo di innovazione, perlomeno nel contesto del teatro alternativo di dieci anni fa.

L'unico ad essere rimasto da quei giorni è Mark Long, ebreo cockney, che rifiuta decisamente sia di identificarsi con il mondo del teatro che di affrontare discussioni di prospettive critiche. Basterà dire che il lavoro di People Show si è perfezionato dal punto di vista tecnico nel corso degli anni, senza soccombere alla pretenziosità che caratterizza alcuni dei rappresentanti più giovani della performance art.

Dopo avere utilizzato gli scantinati della Better Books, People Show si è stabilito per un anno all'Arts Lab di Drury Lane, prima di dare vita, insieme ad altri gruppi, a quel circuito di cantine e seminterrati che ha sostenuto per anni l'esplosione del teatro alternativo. Trovare degli spazi oggi è difficile. Spesso il gruppo utilizza una saletta che ha venti posti a sedere, a Luton. All'estero invece si esibisce in grandi teatri. In vari posti ha avuto un pubblico di 2.000 persone. A Mark Long piacerebbe andare in scena all'Olivier Theatre o anche al Cottesloe, ma nessuno lo ha mai chiamato dal National.

Quello che mi piace di più in People Show è il loro continuo sforzo per trovare soluzioni spaziali sempre diverse. Recentemente, al Bush Theatre, grazie a degli espedienti da palestra era possibile vedere l'auditorium in un modo completamente diverso. Al Chapter Arts Centre di Cardiff lo scenario era costruito in modo ipnotico e vi si muoveva uno scrittore-investigatore alla ricerca di una commedia e di un assassino. Testimone-chiave era un'acrobata magrissima che interrompeva la propria festa di compleanno uscendo da un'enorme torta e librandosi sul trapezio. In questa scena al pubblico, seduto intorno a lunghe tavolate, veniva servito da bere e da mangiare.

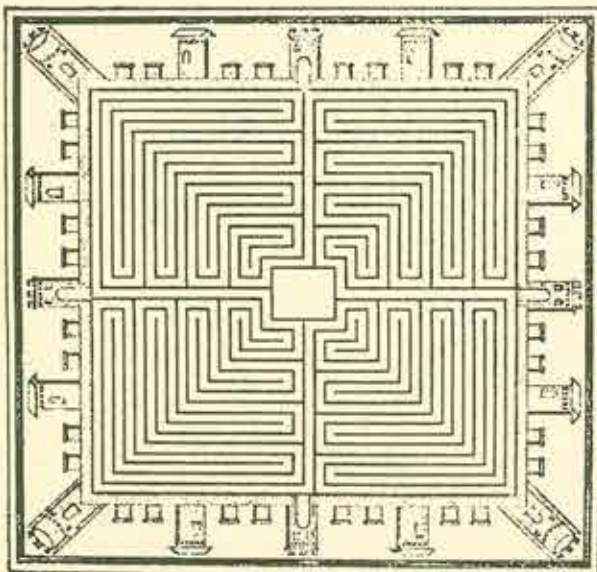
Ricordo una celebrazione di Billie Holiday alla Oval House, dove rituale ecclesiastico e atmosfera da bar si fondevano a creare un intenso senso di circostanza. Sul continente potrete trovare persone che sostengono che la risposta immaginistica al mondo di Tennessee Williams è stato un capolavoro di *trompe l'oeil*, carico di oppressiva bellezza.

Il segreto della sopravvivenza del gruppo è stata forse la sua politica di utilizzare stili che riflettessero la personalità dei vari attori. Roland Mirror è legato a una presenza surreale; Laura Gilbert, impavida e solitamente nuda, porta il proprio senso della dignità come un distintivo all'occhiello attraverso una serie di umiliazioni tremende. Michael Figgis è un musicista polimorfo e commediante fallito. L'acrobata anoressica, Dawn Sparra, è un tipo punk spaventosamente androgino.

Il pericolo più grande per il gruppo è, secondo Mark Long, quello dato dall'invecchiamento dei suoi membri. Ormai la maggior parte di essi ha superato la trentina e ha messo su famiglia, e ha bisogno di denaro in termini più concreti. Ma la sovvenzione annuale di 28.000 sterline concessa a People Show dall'Arts Council è molto inferiore a quella data ad altri gruppi più tradizionalisti.

Escludendo i testi di Nuttall e di Tennessee Williams, avete mai messo in scena le produzioni di altri autori? — Sì, una volta, nel corso di uno spettacolo, abbiamo fatto gli ultimi cinque minuti di *La trappola per topi* di Agatha Christie. Qualcuno di noi portava un grosso cappello floscio, con dei topi che correvano intorno alla falda. Come topi, anche noi dobbiamo correre avanti e indietro per trovare una sede. È seccante, quando si è lavorato tanto come noi. Ci piacerebbe avere qualche ricompensa in più, e non dovere preoccuparci continuamente per la nostra sopravvivenza.

Michael Coveney
(da «The Observer», 3/2/1980)



Pavimento a labirinto nella villa di Diomede a Pompei.



Il cabaret di People Show

In questi giorni sembra che più o meno tutti si cimentino con il cabaret. People Show si differenzia da tutti gli altri non tanto per l'abilità con cui utilizza musica, mimo, acrobazia e una forma d'umorismo non-convenzionale, ma per il fatto che riesce a catturare per intero la Weltschmerz del cabaret — un tipo di cabaret leggero, scalcagnato, luogo un po' macabro dove la pazzia suburbana trova la sua valvola di sicurezza. Assistiamo così alle sinistre ma piccanti buffonerie acrobatiche di Emil Wolk (a metà tra Buster Keaton e l'Hunchback di Notre Dame); alla babele musicale di George Khans Sax, alla ricerca di un linguaggio musicale segreto intravisto sotto al gracchiare di alcuni vecchi settantotto giri; alle sortite frizzanti e hancockiane che Mark Long fa nel mondo reale della commedia.

Sandy Craig
(«Time Out», 3/10/1980)



Foto John Haynes



Foto John Haynes

Della difficile Polonia



Il Teatr Osmego Dnia non sempre va ai festival dove lo invitano: non perché amino la vita nascosta, ma perché sono allo scoperto. Hanno appoggiato apertamente i dissidenti polacchi, fanno spettacoli riconosciuti tra i più belli oggi in Polonia, ma politicamente virulenti. Zbigniew Osinski paragona lo spirito degli spettacoli dell'Osmego ai dipinti di Duda Gracz, quadri di una forza impressionante, preziosi nella forma, precisi nei particolari, persino piacevoli nell'accostamento dei colori, e brutali per le immagini derisorie, le carni, le pance, le miserie e i vizi che espongono.

Il Teatr Osmego Dnia (Teatro dell'Ottavo Giorno) è stato fondato nel 1964. Per quindici anni ha operato sotto il patrocinio delle associazioni studentesche polacche, dalla metà del '79 è passato sotto la direzione dell'Ente Statale Spettacoli «Estrada» di Poznan.

Fino ad oggi il gruppo ha presentato 23 prime tra cui: la prima polacca di Marat-Sade di Weiss (1966), *Warsawianka*, su testo di Wyspianski (1967), *Duma o hetmanie*, sul racconto di Zeromski, l'acclamato lavoro che diede origine a movimenti «politici» di contestazione all'interno del teatro polacco, *Presentazione a...* (1970), *In un colpo solo* (due versioni, 1971, 1972), *Analisi del crimine* (1973), e infine i lavori di gruppo a tutt'oggi messi in scena: *Dobbiamo proprio accettare quello che è stato definito il Paradiso in terra?* (1975), *Svendita per tutti*, (1977) e *Con quanta dignità abbiamo vissuto!* (1979).

Già negli anni sessanta il Teatr Osmego Dnia sentiva il bisogno di cercare un nuovo linguaggio teatrale e una forma di comunicazione col pubblico che andasse al di là delle convenzioni. Definire il senso del proprio lavoro divenne di vitale importanza per il gruppo.

Come risultato, vennero abbandonate tutte le consuetudini: il palcoscenico e la tradizionale prassi standard di recitazione e messa in scena di un testo letterario. Lo spettacolo veniva invece costruito attorno alle condizioni offerte dal posto (per esempio un club) e si basava su mezzi d'espressione naturali e non-convenzionali, anziché sulla recitazione tradizionale e sull'uso di testi già pronti.

Gli esperimenti teatrali più importanti di quel periodo erano collegati all'idea di un «teatro povero» e si incentravano principalmente sul tentativo di trovare un modo di recitare spontaneo, che aspirasse a rivelare tutta la verità su se stessi e sul tipo di problemi personali connessi alla realtà polacca del nostro tempo. Questa aspirazione, insieme alla «pressione dei tempi» (le esperienze sociali della fine degli anni '60 e inizio '70) portarono a un tipo di teatro che cercava di intervenire nel dominio politico della vita. La premessa era che si riteneva necessario assumere un atteggiamento critico e privo di illusioni nei confronti di tutto ciò che ci circonda e di noi stessi, per verificare slogan, credi, miti e sentimenti sociali, per togliere dai nostri volti e dal mondo esterno la maschera delle apparenze. Tutto questo serviva a cercare una soluzione, una possibilità di superare la frattura, l'insicurezza e la paura — mali onnipresenti dell'umanità. E che nessun teatro può curare...

E tuttavia è il teatro, è l'uomo, a confrontarsi con l'obbligo morale di ridare vita ai valori che gli fanno trascendere i propri limiti, a trovare il proprio destino nel destino di un altro uomo.

Questo programma, che era alla base della ricerca teatrale (metodo di recitazione e modo di comunicare, forma dello spettacolo e ruolo dell'attore) è importante per il Teatr Osmego Dnia anche per ragioni extra-teatrali. Malgrado il fatto che sapendo come finiscano tragicamente le lotte per la libertà in questo mondo di forza e schiavitù non possiamo permetterci di accettare utopie senza critica, la ribellione rimane la via alla solidarietà e il fondamento della dignità umana.

Le ultime produzioni del TOD sono lavori di gruppo incentrati su situazioni teatrali che partono dalle esperienze individuali dei loro creatori. Sono integrate, quando è necessario, dai testi personali di ciascun attore (se non sono stati improvvisati in precedenza) e la scenografia viene strutturata su di essi; tutti questi elementi vengono poi coordinati in un tutto. Questo metodo è insieme condizione e mezzo per stimolare e utilizzare le possibilità creative di tutto il gruppo. E anche la base di una particolare polifonia teatrale che dipende da vari tipi di risposta al mondo e metodi descrittivi, ma anche dalla creazione di contrasti, dal confronto di posizioni, credi e aspettative rispetto alla realtà. Il processo di creazione di uno spettacolo non viene limitato alla ricerca di una forma teatrale che sia attraente dal punto di vista artistico, ma è anche un processo di analisi e definizione del mondo. È come una serie di dichiarazioni su come dovrebbe essere il mondo per arrivare a delle conclusioni su ciò che noi stessi dovremmo essere.

Il TOD non sta cercando di imporre a nessuno le proprie esperienze e posizioni. Proprio per questo la struttura degli spettacoli resta aperta. Aperta non tanto alle azioni fisiche del pubblico quanto a un tipo di partecipazione molto più importante e creativa: quella dell'immaginazione, della sensibilità e intelligenza degli spettatori. In fondo, è ciascuno di loro a crearsi la propria immagine dello spettacolo.

Con quanta dignità abbiamo vissuto! Testi, copione e scenografia del gruppo. Interpreti: Adam Borowski, Tadeusz Janiszewski, Marcin Keszycski, Roman Radomski, Malgorzata Walas, Ewa Wojciak. Con la cooperazione artistica di Wojciech Wolynski. Regia di: Lech Raczak. Musica: dal *Requiem* di Wolfgang Amedeus Mozart.

Non è facile parlare di *Con quanta dignità abbiamo vissuto!*, non solo perché lo spettacolo si basa — come al solito — su un testo creato dal gruppo stesso. Testo che racchiude in sé una buona parte di tradizioni teatrali, ma va oltre i limiti del teatro nella sua etica umana ed esperienza sociale. Volendo fare dei paralleli artistici, i giovani attori di Poznan dovrebbero essere accostati alla concezione arcaudiana del teatro come magia, shock terapeutico, incubo sensuale. Questo lavoro, concepito con la stessa intensità di sentimento e pensiero della realtà, la ricrea artisticamente e ha la stessa funzione di uno shock purificatore. È come se consistesse di due correnti: quella delle im-

magini, quadri significativi della realtà, e quella delle emozioni e dei pensieri del gruppo, soggetto sociale delle immagini e al tempo stesso loro supporto. Il rapporto quasi materialistico tra fatti ed esperienza, oggettività degli eventi e soggettività dell'uomo (considerato di fatto come oggetto tra oggetti) viene negato. L'uomo è un flusso di soggettività che crea il mondo. Gli oggetti e gli eventi sono un'espressione di questa soggettività, e non il suo scopo. Lo scopo dell'uomo è una soggettività costante e auto-controllata: la creazione della vita. L'arte non è un rigido riflesso della vita sotto forma di estetica. È rivolta, ribellione, rinnovamento dei ruoli precostituiti, brama faustiana, «gioventù per sempre nuda e nudità per sempre giovane». (...) L'Oscuro — (Cieslak dell'*Apocalypse cum figuris*) — partiva per trovare la santità dell'essere umano, al di là del teatro, nella materialità creata dalla propria volontà. Dieci anni dopo quello spettacolo gli attori del Teatr Osmego Dnia scoprono quest'indivisibile e sacra unità dell'uomo al di là del velo della materia. Se esiste davvero il teatro dell'impossibilità, il suo spirito è in questo lavoro e arriva fino agli spettatori.

Svendita per tutti. Testi, copione e scenografia del gruppo. Interpreti: Adam Borowski, Tadeusz Janiszewski, Marcin Keszycski, Teresa Puto, Roman Radomski, Tomasz Stachowski, Malgorzata Walas, Ewa Wojciak.

Musica di: Grzegorz Banaszak (chitarra), Jan Kaczmarek (fidoia, flauto), canzoni composte da Waldemar Modestowicz e Marian Przybyl. Leszedk Jankowski (chitarra). Regia di: Lech Raczak. (nello spettacolo è stata utilizzata una citazione da *East Coker* di T. S. Eliot)

- Benvenuto! Com'è bello il mondo!
Cittadino! Prima di consentire ad essere esaminato, esaminati tu stesso! (canzone)
- La Sacra Famiglia e la visita del Buon Zio.
- Devo cercare di ricordare... la ripetizione della storia segreta.
- Diagnosi: soffri di isteria.
Terapia: soffiare per sport.
- L'Esercito della Salvezza fa inviti in un circo dove anche le autentiche tragedie hanno un lieto fine... come la vita.

Sul serio,
La margarina è meglio del burro, è così.
I fiori finti non muoiono, è così.

Sul serio,
Secondo la stampa avere una personalità è utile solo in TV.
Ma è indispensabile a tutti per la carta d'identità.

Sul serio,
Quanto è preferibile la disciplina all'agonia del libero arbitrio
E quindi la libertà è necessità di capire!
E ora... al lavoro!

Gran Finale

Sul serio,
È come nel basso Gresham:
la moneta cattiva scaccerà quella buona.
Le idee scomode verranno rimosse dalle nostre coscienze.
Trionferà la paccottiglia!
... E il nostro allegro circo, quanto è preferibile alle ordinarie tragedie di sangue:

- Canzone
Questa è la nostra casa
Soleggiato nascondiglio per sempre
Paradiso di sogni d'arcobaleno, rifugio
Una casa morta — quindi al sicuro
I nostri volti allegri
Non diventeranno smorfie
Separati qui dal mondo
Resteremo felici
Questa è la nostra casa
Bruciante di fiamme di simpatia
Il sole verrà trasformato in rottame
E questo posto resterà per sempre soleggiato
- Le persone diminuiscono e le processioni aumentano

Libertà, uguaglianza, svendita per tutti. Fiduciosi vediamo un futuro felice.
Auto-accusati, uniti nell'espiazione, portiamo il peso del mondo sulle spalle.

- I combattenti di questa magnifica storia falsificata.
- Basta! Il mito è finito. Il sogno è finito. Le idee non porteranno a niente. Se dobbiamo vivere in un tempo di pace, armonia, bellezza e mutua comprensione, ci resta una sola cosa: glorificare, santificare la nostra vita e incoraggiare coloro che sono nel dubbio. Il Grande Bal allora!

- Canzone:
Quelli che sono a pezzi
Che sono precipitati nella disperazione
Che urlano abbandonati
Che hanno perso la vista
Che hanno sempre avuto storie sofisticatamente complicate
Che stanno perdendo forza
Che sono diventati pazzi
Che bevono
Che sono caduti
Che... se solo sapessero di se stessi
Che provano! Continuano a provare!
Che possono ancora essere soddisfatti
Da amore intenso, amaro
Che sono
A pezzi
Arresi
Sul punto di impazzire
Urianti
Esauriti
Accecati
Brucceranno
Quelli che stanno per...

Wiecej Niz Jedno Zycie (Più che una vita). Nuovo spettacolo.

...l'acquisizione di esperienze di vita a contatto con il potere, l'ideologia, la politica.
Lo sviluppo storico dell'individuo diviene universale e tipico per i Polacchi di differenti epoche e periodi, dai tempi delle catene zariste, agli anni della speranza, dall'incubo dell'occupazione nazista fino ai giorni nostri.



Teatro Osmego Dnia. Più che una vita (Foto di Andrzej Szozda)



Teatr Osmego Dnia. Con quanta dignità abbiamo vissuto! (foto Johanna Helander).

Gardzienice, più di un teatro

Włodzimierz Staniewski (ex-membro del Teatro STU ed ex-collaboratore di Grotowski) è il fondatore e il direttore artistico del Centro «Gardzienice»... (lui stesso ha parlato ultimamente della sua collaborazione con Grotowski: «Ho lavorato con lui cinque anni. Ad un certo punto mi trovai in una situazione allo stesso tempo sicura e pericolosa. La separazione si rese necessaria; ma è sempre possibile incontrarsi, di solito i fiori più belli crescono sulle tombe») («L'Unità», 25 luglio 1979) (...) Nell'agosto del 1977 egli costituì un gruppo che, nel quadro di un «Programma rurale» stabilito, si incaricò di realizzare delle operazioni artistiche a lunga scadenza, che si richiamassero alle tradizioni e alle fonti popolari.

Il Centro di Gardzienice non aspira alla professionalità intesa in senso stretto, al professionismo teatrale e a tutto quello che abitualmente si associa a questa idea.

Nello stesso tempo, tuttavia, le persone che vi lavorano costituiscono la negazione completa del «dilettantismo».

Li ha legati un modo di intendere la cultura popolare diverso da quello che comunemente si incontra ed il tentativo di elaborare un rapporto personale con essa su di un piano pratico. Il loro ethos è completamente differente dall'ethos tradizionale degli attori. Nella loro pratica la concezione del lavoro teatrale e della vita di gruppo va al di là del mestiere dell'attore e della scena. Vanno insieme per le campagne, per i villaggi, insieme costruiscono un teatro che mostrano in quelle comunità dove è ancora viva, seppure a livello delle singole persone, la memoria della vecchia cultura popolare e dei valori che essa incarna. Non a caso, lì si trovano per la maggior parte persone anziane e che vivono un po' ai margini di una campagna che cambia il suo aspetto molto velocemente, quasi da un giorno all'altro.

Il Centro inoltre non conduce, a partire da Gardzienice, alcuna attività «missionaria», alcuna «colonizzazione» culturale degli insediamenti umani nei quali giunge il gruppo.

Se c'è qualcuno ad imparare, sono soprattutto i membri del gruppo, che si sforzano di raggiungere — attraverso il contatto vivo con le persone e le esperienze pratiche — le fonti della cultura popolare, alla ricerca di quell'elemento del «gesto arcaico» che è sopravvissuto in qualche abitante della campagna e di quei comportamenti dai quali un giorno nacque, tra l'altro, l'arte teatrale. Nella lingua del gruppo questo si chiama. raggiungimento dei veri «ambienti naturali del teatro», contatto con il fenomeno della creatività autentica, cioè di quelle azioni spontanee degli artisti che, senza badare allo splendore ufficiale, coltivano la loro arte per un'esigenza interiore e la esercitano in stretto contatto con il luogo in cui vivono. Questo vuole veramente dire cercare ed individuare «i tuoi dagli estranei», a volte anche ritrovarli. Si tratta di un confronto pienamente reale, vivo. «Si scava la fossa al teatro, poiché muore il suo attuale ambiente naturale: (...) il suo destinatario soffre di atrofia, i luoghi in cui il teatro è cresciuto (senza considerare se esso sia giovane o vecchio) vanno in putrefazione. (...) Solo nei luoghi dimenticati (quindi in campagna), non corrotti dalla convenzione della autoconservazione, il teatro è soggetto ad un confronto reale».

Nelle intenzioni del gruppo lo scopo è quindi quello di «mettere in contatto i rappresentanti di due ambienti culturali diversi — quello cittadino e quello rurale — in un contesto artistico evocato dal gruppo, che sia vicino ad entrambi».

Si apre anche la possibilità di una crescita personale, che è il problema fondamentale nel lavoro del centro Gardzienice.

Sulla fisionomia attuale e sul carattere di Gardzienice hanno influito alcuni fattori.

In primo luogo la vita e l'opera di Michail Bachtin (1895-1975), il grande studioso di letteratura e filosofo della cultura. La vita, perché, da tutto quello che sappiamo di Bachtin fu «una vita degna di un uomo». Anche per questo motivo a Gardzienice, su di una parete, ci sono alcune fotografie di Bachtin: una del 1928, un'altra dei suoi ultimi anni di vita. Egli è per il gruppo una specie di modello personale.

Anche la rappresentazione *Gardzienice*, basata sui motivi di *Gargantua e Pantagruelle* e su testi popolari autentici, raccolti durante le escursioni del gruppo, deve molto alla familiarità con l'opera di Bachtin. Ed è ancora a lui che risale la motivazione della scelta, all'interno del repertorio, proprio di quest'opera.

Sia qui che là troviamo la stessa tendenza ad afferrare l'insieme della vita umana e tutte le azioni dell'uomo. Ci sono infatti il grande riso ed il grande pianto, la gioia e il dolore, la volgarità e il lirismo, la nascita e la morte, l'«alto» e il «basso»; tutti questi aspetti coesistono e sono mescolati tra loro. Ci sono la «cima» e il «fondo», c'è il «corpo collettivo» dinamico, in continuo movimento. Troviamo innanzitutto il sentimento carnevalesco, che include tutto quello che accade nel Tempo Grande dei millenni passati, per liberarci dalla paura della morte, per proclamare la gioia e la giocosa relatività dell'esistenza, per opporsi con il riso alla serietà ufficiale.

In secondo luogo la vita e l'opera di uno dei famosi riformatori del teatro contemporaneo: Evgenij Vachtangov (1883-1922), attore, regista e pedagogo. Non a caso il centro di Gardzienice ha tratto proprio da Vachtangov il motto per il suo lavoro: «Il popolo vive la realtà che lo circonda, filtra attraverso il prisma della sua anima i valori di questa realtà e — con l'aiuto delle immagini che conserva nella sua memoria — presenta nell'arte popolare queste esperienze veramente vissute. (...) L'arte deve andare incontro all'anima del popolo. Quando si incontra con l'anima di un artista, che capisca le parole che fluiscono dall'anima del popolo, dovrà dare un'opera popolare fino alla radice (...)».

Queste parole riflettono anche le loro concezioni ed intenzioni. Tuttavia, questo gruppo è caratterizzato soprattutto da questa affermazione del maestro russo: «L'artista deve studiare a fondo il popolo, rendendosi conto del suo livello, e non sforzarsi presuntuosamente di sollevarlo al suo livello di artista».

In terzo luogo l'opera di Juliusz Osterwa (1885-1947), ed in particolare il frutto della sua vita, l'idea ed il gruppo di Reduta. Osterwa scrisse una volta: «L'idea! L'idea è qualcosa di valido solo nel momento in cui essa si realizza sotto forma di recipienti non solo belli esteticamente, ma anche utili».

Gardzienice è un teatro in cui ciò che ha una minima possibilità di attuazione nasce dal lavoro delle proprie mani, dallo sforzo delle proprie gambe, del cuore, del cervello. Dalle fondamenta fino al tetto o alla cupola.

Gli accessori di scena e i costumi sono realizzati in modo autonomo. È

lo stesso per le feste. La loro poetica definisce i diversi aspetti del lavoro del gruppo. Le feste hanno luogo di solito in uno spazio aperto. In ogni luogo essi possono includere nel gruppo delle persone a loro discrezione, che vengono invitate a collaborare, mentre per l'ultimo giorno è prevista la partecipazione degli spettatori-osservatori che vengono dalla città.

Ogni festa è preceduta da una ricognizione preliminare: due o tre settimane prima dell'inizio della festa una decina di persone del gruppo viene a conoscere la gente ed il terreno di lavoro. Si va innanzitutto «sugli itinerari non battuti di quei paesi che sono lontani dalle vie di comunicazione ferroviaria e d'autobus».

Le singole parti di ogni festa sono: il *Corteo*, le *Composizioni*, la *Riunione serale* e lo *Spettacolo serale*.

Motivo conduttore del *Corteo* è il cammino, il corteo, la marcia, l'inoltrarsi per la via di campagna, per la via che taglia il bosco, in mezzo al paese. Il *Corteo* ha un determinato copione stabilito in precedenza, ma di volta in volta le persone concrete, che vi prendono parte, ne completano il contenuto in modo diverso. Per questo motivo esso può essere, ed effettivamente accade che lo sia, una sfida, che si regge su particolari tensioni drammatiche.

Le *Composizioni teatrali* hanno lo scopo di stringere un'intesa non formale con la società rurale. Si tratta di una serie di azioni che si svolgono sotto gli occhi di tutto il paese, durante le quali si creano nuove situazioni, costruite attraverso l'assimilazione delle abitudini e dei comportamenti osservati sul posto. Questo può in seguito dimostrarsi utile alla manifestazione spontanea delle reazioni degli abitanti del villaggio.

La *Riunione serale* è un incontro comune con le persone del villaggio. In questa fase si procede a presentare apertamente le capacità di tutti i partecipanti. La *Riunione* si svolge, di regola, in un luogo del paese frequentato da tutti: una volta sarà la scuola, un'altra la rimessa dei pompieri, un'altra ancora un tratto di prato, una sala di ricreazione o una locanda.

Lo *Spettacolo serale* conclude l'azione, ma non sempre è accolto favorevolmente dalla platea di campagna. È violento, feroce, suscita una viva impressione sia per i mezzi di espressione teatrale che vengono usati sia per i contenuti che comporta. Esso fa ricorso alle immagini archetipali, che sono riposte nel profondo dell'inconscio collettivo. Tuttavia le persone non rimangono mai indifferenti rispetto allo spettacolo, non ho mai incontrato questo tipo di reazione. La rappresentazione avviene di norma all'aria aperta e sempre al crepuscolo, al limite del giorno con la notte. Consiste propriamente in una serie di studi più o meno ampi, condotti dagli attori con la partecipazione di una, due, tre o più persone, la quale viene costituita in un determinato insieme.

Questo consente una grande elasticità di cambiare le singole scene, il che dipende ogni volta da fattori diversi: dalla situazione che si trova, dalle condizioni del terreno di lavoro, dal genere del pubblico, dalle intenzioni artistiche e così via.

Lo spettacolo non è mai lo stesso, a volte si tralasciano apposta i frammenti più spettacolari, si fa qualcosa d'altro per poi ritornare il giorno dopo a ciò che si era lasciato. Ricorderò soltanto la questione più evidente e cioè quella della configurazione del terreno di lavoro, grazie alla quale una stessa scena viene ad avere un senso alquanto diverso a seconda che essa sia eseguita su prato, su di un tetto, su una collina, in un fienile in rovina o in una piazza con la pavimentazione in pietra. I compiti del regista sono quelli di ispirare le azioni degli attori, di fare il montaggio dei singoli studi in un unico insieme, di vigilare sull'andamento dello spettacolo.

Il fattore che organizza tutti gli elementi e le componenti è il ritmo. Alle sue leggi sono sottoposti: la musica, la danza, il canto, i testi pronunciati in modo adeguato, il gesto e le azioni degli attori. Lo spettacolo si basa su di un forte contrappunto, lo caratterizzano un'ambivalenza completa e il gioco dei significati opposti. A volte nella frazione di un secondo l'intonazione e lo stato d'animo cambiano in modo sostanziale, ad esempio dalla serietà e dal sublime si passa alla buffonata. Non c'è continuità psicologica né di contenuto: l'attore o l'autrice interpretano ognuno un certo numero di parti, di «ruoli» e, più che rappresentare un uomo concreto, essi incarnano un determinato tipo umano. I tratti più caratteristici della poetica di questo teatro sono la sottolineatura grottesca, il passaggio velocissimo da un'immagine all'altra, la «sopraffazione» di una scena sull'altra. Lo spettacolo è quindi slegato, discontinuo: è piuttosto una serie di immagini, che fanno ricorso all'immaginazione e alle associazioni che vivono in noi. E lo si riceve — nella sua dinamica, nel suo corso estatico — nello stesso modo: attraverso le immagini e le associazioni.

Accanto alla sua sensualità e concretezza, è uno spettacolo simbolico. Ma anche ostentatamente teatrale! Questa teatralizzazione ha un enorme potere di conquista e ha la capacità di abbracciare tutto e tutti. Agisce più sui sensi e sui sentimenti di quanto si appelli all'intelletto, più sull'immaginazione che sulla mente. Anche per questo motivo è molto difficile razionalizzare questa rappresentazione e perciò ogni tentativo di dire a parole come essa appaia in realtà deve essere, per forza di cose, incompleto e illusorio. Si può anche dire che è meglio ricevere questo spettacolo in modo diretto ed immediato, così come lo riceve il pubblico delle campagne. È questo tipo di ricezione-contatto che interessa di più al gruppo. La gente della campagna, ad esempio, non chiede la fonte dei testi, fatto che invece caratterizza gli spettatori dell'intelligenza cittadina, perché ciò non è assolutamente necessario alla comprensione.

Che cos'è propriamente una festa? Penso che, per ognuno di coloro che vi partecipa, sia una sfida reale. Si basa, tra l'altro, sulla lotta con il proprio organismo e con le sue abitudini, ad esempio l'abitudine alla comodità. Bisogna infatti percorrere ogni giorno dai dieci ai venti chilometri o più, prendere parte ai lavori del gruppo, esercizi compresi, inoltre si mangia piuttosto poco e raramente (solo quando è necessario), allo stesso modo si dorme poco e proprio dove capita, per di più si deve anche tirare il peso del carretto con tutto quello che è necessario per il lavoro.

Tutto questo non è facile, soprattutto all'inizio, in seguito l'organismo si abitua allo sforzo. Ci sono ancora le prove quotidiane, bisogna scegliere, poi, e preparare il luogo per la rappresentazione serale, andare di casa in casa per invitare la gente, preparare qualcosa da mangiare, portare l'acqua, riordinare la sala, accendere il fuoco se fa freddo. E tutto si svolge per molti giorni e molte notti. Non si tratta evidentemente di una forma di pionierismo o di scoutismo, come talvolta suggeriscono quelli che non hanno sperimentato sulla propria pelle la partecipazione ad un'escursione. Non c'è qui infatti l'intenzione di insegnare alcuna destrezza né un migliore «adattamento» al proprio ruolo nella vita e nella professione, anzi il senso è completamente diverso: la festa costituisce un'esperienza culturale ed umana particolare, perché propria solo ad essa e assolutamente insostituibile.



Teatralne Gardzienice. Due momenti del finale di una spedizione.

le, i suoi scopi non sono mai strettamente utilitaristici. Per questo essa costituisce una possibilità; di fare un'esperienza immediata della vita, della gente, della natura, di reagire a questi fenomeni in modo diretto, faccia a faccia, con eccezionale intensità. Inoltre è molto importante il fatto che si agisce in modo non verbale, anche se nessuno qui impedisce ad alcuno di parlare, ma in modo pratico, sempre in azione, che è contemporaneamente lavoro, divertimento, teatro, processo della vita in quanto proprio vita. Certamente non è un'esperienza per tutti. Nessuno vuole, attraverso questa esperienza, cambiare nessun'altra né tantomeno migliorarlo. Può darsi che la partecipazione ad essa sia destinata a pochi, sebbene personalmente io creda che sia per molte persone, anche molto diverse tra loro. Ma anche se questa esperienza fosse destinata a pochi, va pur detto, come una volta sostenne una persona saggia, che anche la minoranza ha i suoi diritti alla vita e bisogna rispettarli. Soprattutto nel campo della cultura.

Sarà meglio fare ricorso a quello che Bachtin ha detto sul carnevale e sul sentimento carnevalesco del mondo. Secondo tale concezione, la festa non è nella sua essenza una forma teatrale-spettacolare, sebbene la si possa anche recepire ed interpretare in questo modo, ma è, per così dire, una forma reale (momentanea) della vita stessa; della vita non solo rappresentata, ma vissuta in modo pressoché reale (durante la festa).

Lo si può formulare anche in un altro modo: nella festa è la vita stessa il soggetto della rappresentazione, in quanto essa interpreta (senza scena, senza ribalta, senza attori, senza spettatori, cioè senza l'intero specifico artistico-teatrale) un'altra forma, libera, in cui essa si può realizzare, interpreta la sua rinascita ed il suo rinnovamento, basati su principi particolari. La forma reale della vita risulta essere proprio questa forma rinata di vita, infatti l'uomo torna a se stesso e sente di essere finalmente un uomo tra gli uomini, come se per un determinato periodo di tempo scomparisse l'alienazione. E tutto questo non è un oggetto dell'immaginazione, delle esperienze interiori e neppure un pensiero astratto, esso si realizza invece, di fatto, in un contatto vivo, materiale e concreto, è rappresentato e vissuto dall'uomo nella sua completezza, col pensiero, con i sentimenti e con il corpo.

In questa situazione, unica nel suo genere, si fonde per un attimo ciò che è ideale ed utopico con ciò che è reale. Questa momentanea abolizione ideale-reale dei rapporti gerarchici tra gli uomini costruisce, durante la festa, un tipo particolare di legame, impossibile nella vita normale. Proprio in questo senso Staniewski richiama le parole di Dobrolubow, cui ha fatto richiamo Bachtin: «Bisogna elaborare nell'animo la convinzione che è necessario e possibile uscire del tutto dall'ordine attuale di questa vita per trovare la forza di riprodurla in un'immagine poetica».

Zbigniew Osinski
(da «Radar» Nr. 12/79)

Gli Incantesimi

Lo spettacolo *Gli Incantesimi* è tratto in parte dal poema drammatico del più grande poeta romantico polacco, Adam Mickiewicz (1798-1855). *Gli Avi* parte seconda (scritta nel 1823): un'opera sempre presente e viva nella tradizione polacca; ma si ispira anche all'esperienza del tutto contemporanea del gruppo Gardzienice. In particolare alle spedizioni che, da quattro anni, realizziamo sistematicamente nei villaggi più remoti della Polonia orientale e meridionale; *Gli Incantesimi* è influenzato inoltre dagli incontri con la gente di quei villaggi, i portatori di vecchie tradizioni che intersecano in parecchi punti quanto ancora oggi è possibile leggere nell'opera di Mickiewicz.



Mickiewicz nacque, trascorse l'infanzia e la prima giovinezza nella regione di Vilna, dove un tempo si trovavano i confini della Polonia; era l'area di incontro di numerose culture, una terra particolarmente viva per la nostra cultura. Lì ha origine tra l'altro l'opera di Czesław Miłosz, Premio Nobel 1980. Nelle intenzioni *Gli Avi* doveva essere in grande drama cosmico slavo che si proponeva di unire le questioni della terra, del cielo e degli inferi; in pratica divenne invece una sorta di catechismo per alcune generazioni. Per le esigenze dello spettacolo abbiamo utilizzato solo una parte del poema drammatico, quella legata più direttamente all'esperienza del nostro gruppo.

Gli Incantesimi hanno luogo nella cappella di un cimitero o in una vecchia casa, abbandonata da molto tempo. Si evoca una situazione limite, qualcosa che accade sulla soglia: della vita e della morte, dei vivi e dei morti. Vi sono presenti le tracce vive di una particolare concentrazione di culture, di elementi, di epoche. Accanto agli elementi schiettamente polacchi sono presenti quelli bielorusi ed all'aci (la tradizione dei Chassidi polacchi), le esperienze di secoli e di numerose generazioni coesistono e si intersecano tra loro.

Una volta all'anno si celebra la cerimonia degli «Avi», in un luogo appartato, isolato dai rumori del mondo, ma che in effetti ne costituisce il centro. Allora i vivi evocano gli spiriti dei morti, vicini e lontani, amati e odiati durante la vita. Corifeo di questa cerimonia è il Mago, una sorta di sciamano contemporaneo, «sacerdote e poeta insieme», grottesco e tragico nella sua aspirazione al miglioramento morale del mondo. Ospite del luogo della cerimonia è il Prete, un personaggio dal comportamento alquanto sospetto. Appare una ragazza con la forca, pazza, posseduta, invasata. Accanto a lei viene evocata la Vergine, una pastorella che dopo la morte non ha trovato posto né in cielo né all'inferno, poiché «chi non ha toccato la terra nemmeno una volta non può stare in cielo». Per tutto il tempo è presente e partecipa il Coro, una folla di campagnoli che costituisce una specie di «corpo collettivo» ma nel contempo ben individualizzato. Dal Coro emergono due angeli che pronunciano un dialogo-monologo pieno di sensualità sul senso della nostra esistenza qui. Fanno parte del Coro anche le contadine, riconoscibili perché portano in testa i fazzoletti, ancora oggi è questo il loro costume nelle campagne dove noi andiamo durante le spedizioni. Un solo personaggio appartiene ad entrambi i mondi: non è né un fantasma né un essere umano, perché — così il Mago conclude lo spettacolo — forse che «questo mondo è senz'anima? Vive, ma vive come uno scheletro».

Ne *Gli Incantesimi* tutto ha luogo al limite. Le immagini poetiche, i canti, gli incantamenti, le danze rituali e i lamenti, tutto quel mondo che — come dice il prete — «deriva il suo principio dal paganesimo». E quest'unica domanda: a che scopo sono qui e cosa faccio in verità della mia vita?

Per Mickiewicz era chiaro che l'uomo il quale almeno una volta in vita sua non affronta questa domanda non merita di essere pienamente uomo:

«Giusta è la volontà divina!
Perché chi non è stato uomo mai,
L'uomo non l'aiuterà».

Durante il lavoro su *Gli Incantesimi* ci siamo posti questa domanda. Con tutta l'esperienza della nostra vita e del nostro lavoro come gruppo teatrale. Vorremmo che *Gli Incantesimi* potessero essere letti come la nostra risposta a questa domanda — nello scatenarsi delle forze della natura, al limite della follia, ma dominate a modo loro dall'ordine, dalla struttura dello spettacolo. E' la nostra risposta, o piuttosto la ricerca di una risposta — oggi. Sempre nella pratica, perché solo l'atto, l'azione — secondo la definizione di Nietzsche — può generare la stella danzante.

Gardzienice



G.A.T. Viaje a la costa.



Teatro Emarginato. I pezzi della zia Ernestina (foto João Freitas).

Teatro Emarginato

Fare di necessità teatro

Esistono spettacoli che sono prodotti finiti, spettacoli costruiti per essere il teatro che la gente di teatro teatrali, che i critici teatrali, che i teatrali teatralinano, che i teatrali protoparateatrali teatralicamen-

te. Spettacoli che nascono da un lavoro, tranquillo, ordinato e retribuito dallo Stato mensilmente. Esistono spettacoli che mostrano il lavoro del regista, spettacoli che mostrano l'ombelico del regista, spettacoli che mostrano la nonna del regista e, effettivamente, esistono registi spettacoli.

Esistono spettacoli di teatro buoni, spettacoli di teatro che fanno vomitare e altri che è come se non esistessero.

Tutto ciò ci fa molto piacere, perché i pezzi della zia Ernestina non è uno spettacolo teatrale ma l'ultimo lavoro del Teatro Emarginato...

I pezzi della zia Ernestina. Interpreti: Eduarda Correia, Joa Grosso, Fernanda Policarpo, Jorge Galvao, Elsa Chaves, Luigi Abbondanza, Jao Pedro Costa, Nini.

Grupo Argentino de Teatro Centro de Cultura Experimental

Due gruppi teatrali argentini

Il Festival si è assunto il dovere di invitare ogni anno qualche gruppo latinoamericano sconosciuto in Europa, per dargli la possibilità di fare conoscere i suoi spettacoli e di incontrare altri gruppi. È una specie di organismo sovranazionale di laggiù a decidere di volta in volta chi deve venire. Per quest'anno sono due i complessi ospiti, entrambi argentini, il Grupo Argentino de Teatro e il Centro de Cultura Experimental, che già lavorano in collaborazione nel loro paese.

Il G.A.T. esiste dal 1972, con lo scopo di sperimentare nuove forme espressive a contatto con un pubblico normalmente emarginato dal circuito teatrale. Lavorano dunque principalmente nelle periferie delle grandi città e nei piccoli centri, anche se spesso i loro spettacoli passano per i palcoscenici della capitale federale. Si tratta di compagnie autogestite e scarsamente sovvenzionate, appartenenti a un'organizzazione — UNET, Union de Elencos Teatrales — che coordina un proprio circuito e una propria politica.

Il G.A.T. ha da poco una propria sede in un piccolo quartiere di Buenos Aires, sede di spettacolo ma anche scuola d'arte. La difficile situazione che regna nel paese rende comunque precaria l'esistenza di simili iniziative.

Il G.A.T. presenta in Italia *Viaje a la costa* di Juan Raul Yung. Lo spettacolo, di un giovane autore contemporaneo, utilizza la metafora del viaggio per prendere in considerazione diversi aspetti dell'odierna realtà argentina.

Interpreti: Hugo Dianeil Marcos, Elba Castellani, Leonardo Leiderman, Ana Maria Alvarez, Sonia Paramos, Jorge Alvarez, Carlos Gil. Regia: Norberto Presta. Assistente alla regia: Muchi Dominguez. Tecnico: Enzo Rugero.

Il Centro de Cultura Experimental presenta *Sabina y Lucrecia* di Alberto Adellach. Interpreti: Sonia Paramos e Ana Maria Alvarez. Regia di Bruno Bert. Regista assistente Norberto Presta. Tecnico Enzo Rugero.

Con l'ensemble argentino viaggiano anche tre personalità teatrali di quel paese diversamente interessanti. Si tratta di Susanna Zimmermann, Calos Guillermo Schwaderer e Nora Andrade.

La Zimmermann è a capo di una compagnia di danza. Dopo aver studiato con maestri come Kurt Joos, Dora Hoyer e Maurice Béjart, ha fondato un proprio complesso e una propria scuola a Buenos Aires. Schwaderer, regista e animatore, ha 33 anni ma già una lunga esperienza teatrale. Uno dei momenti più interessanti del suo lavoro si è avuto durante una permanenza presso le quasi sperdute popolazioni dell'interno.

Nora Andrade, infine, è poetessa e autore teatrale: ha ricevuto numerosi riconoscimenti per i suoi lavori e attualmente sta scrivendo una *Tragicommedia di Abelardo e Eloisa*.

Per un buon uso dell'energia

Shirley Kaplan e June Ekman sono in Italia per la prima volta. Presentano concretamente il metodo fisico elaborato da Frederick Matthias Alexander. «I nostri seminari utilizzano le tecniche di varie espressioni artistiche (pittura, scultura, musica contemporanea-jazz, danza e scrittura), oltre a degli esercizi per la messa a fuoco e l'uso dell'energia. Si lavora con il metodo Alexander, basato sul recupero cosciente delle esperienze autobiografiche e storiche, dei fatti e dei problemi di ogni giorno e il loro rapporto con la realtà e le fantasie del fare teatro. I metodi e le tecniche che vengono approfonditi, insieme con le esperienze emotive e le problematiche dei partecipanti al seminario, trovano sbocco nella creazione di un lavoro di gruppo, con musica e canzoni, per il Festival.

Il nostro modo di lavorare è molto diretto (fisico-emotivo), ed è centrato sul 'presente' in tutta la sua gamma di realtà-trasformazioni. Il tipo di lavoro prodotto dai seminari dipende dalle persone che vi partecipano... È un po' come un 'Teatro della gente' o un 'Vaudeville da strada' per gruppi di persone di età diverse. Avviene per lo più una mescolanza tra astratto e reale, dove i risultati non sono prevedibili».

Il metodo Alexander

Le terapie fisiche ci aiutano ad allargare le nostre capacità di movimento e percezione. E non offrono questa possibilità solo a pochi eletti — quelli che hanno delle proporzioni fisiche ideali, il corpo snodato e un buon coordinamento — ma a tutti noi. Prima però è necessario sbarazzarsi delle vecchie concezioni che negano l'esistenza di un rapporto tra il corpo e l'anima. Le terapie fisiche richiedono una concezione diversa dell'apprendimento e della disciplina; e soprattutto esigono che sia l'individuo a guidare il proprio cambiamento fisico e morale.

Le scoperte di Alexander

Una delle più vecchie terapie fisiche è il metodo Alexander. Per tre quarti di secolo ha interessato persone di ogni genere — tra cui Aldous Huxley, John Dewey e Nicolas Tinbergen — e soprattutto attori e danzatori. Negli ultimi anni molti di essi sono diventati insegnanti delle tecniche del metodo Alexander.

Fu una lesione fisica ad ispirare la scoperta e l'elaborazione del metodo. Frederick Matthias Alexander (1869-1955) nacque da una famiglia povera in una desolata regione australiana. Fin da bambino esprime un grande amore per il teatro e a diciannove anni recitava Shakespeare in varie città australiane. La sua carriera però fu presto interrotta da attacchi continui di raucedine e da una conseguente perdita della voce: mali che resistevano a tutte le cure suggerite dai medici. Così il giovane attore decise di cercare da solo le possibili cause del disturbo. Aiutandosi con degli specchi scoprì che mentre diceva le sue battute tirava la testa «indietro e giù», sollevava il petto e inarcava la schiena. Questo insieme di atteggiamenti gli faceva mancare il fiato a causa dell'abbassamento della laringe e della pressione esercitata sulle costole.

Alexander abbandonò il palcoscenico e dedicò il resto della sua vita allo studio e all'insegnamento dei principi di un sano e armonioso «auto-uso», principi che scoprì curandosi da solo. Le sue scoperte erano sorprendentemente semplici, ma con effetti efficaci e profondi. Alexander scoprì che se si impediva mentalmente di assumere posizioni negative come quella di far pesare la testa sul collo, e lasciava invece che la testa andasse «avanti e su», tutto il suo corpo sembrava muoversi verso l'alto. La spina dorsale restava alleggerita, la gabbia toracica libera, il respiro meno affannoso e mutava perfino il modo di camminare.

Nasce una teoria

Quello del «controllo primario» è uno dei principi chiave del metodo Alexander e dipende da un uso particolare della testa e del collo in relazione al resto del corpo. Dalle sue letture di fisiologia e neurofisiologia, Alexander capì che la testa e il collo sono i punti fondamentali dell'abituale uso scorretto del corpo, e sono quelli da cui si deve partire per correggerlo.

Secondo Alexander i riflessi della testa e del collo servono all'uomo e agli animali per orientarsi nell'ambiente. La spina dorsale si spinge dentro al cranio fino a un punto che la maggior parte delle persone non immagina (all'incirca all'altezza della base del naso) e poggia sulla punta di un piccolo osso. Visto che i maggiori organi sensoriali risiedono nella testa, cambiare l'orientamento della testa e del collo può alterare la percezione di sé e dell'ambiente in seguito ai mutamenti nel meccanismo dei riflessi.

La posizione eretta causa all'uomo un perenne conflitto con la gravità. Tenere la testa «in avanti e su», in modo che poggia dolcemente sul collo, è uno dei modi con cui il metodo Alexander neutralizza gli effetti della gravità e corregge gli «errori cinestetici» che sono ormai abituali — e anche se comodi, non sono però utili — nello schema motorio di una persona.

L'affermazione «l'uso determina il funzionamento» è conosciuta come una delle leggi di Alexander. I corpi, come le macchine, funzionano male se vengono usati scorrettamente. Alexander ha adottato il termine «uso» per definire «l'insieme delle risposte di una persona agli stimoli», come ha detto Frank Pierce Jones. Ed era convinto che questo «uso» o «auto-uso» potesse essere controllato coscientemente e poi ridiretto ed allargato: sia in campo fisico che in campo emotivo e mentale.

Importante nel metodo Alexander è anche il concetto di «inibizione». Alexander pensava che le persone dovessero imparare a negare o «inibire» un movimento inefficiente e a sostituirlo coscientemente con un altro in grado di produrre maggiore armonia e benessere. Questa «inibizione» non è un'azione fisica ma un controllo mentale. Secondo Alexander le persone hanno la possibilità di scegliere che risposta dare agli stimoli sia fisici che mentali o emotivi. Possono scegliere di non rispondere affatto oppure selezionare e imparare nuovi tipi di risposte. Il processo di scelta deve restare consapevole, ma la scelta va persa quando la risposta diventa automatica: cioè quando diventa un'abitudine.

Alexander definisce «fissato» il comportamento automatico del corpo. Quando una posizione si è fissata, significa che i muscoli e le giunture si sono chiusi su delle risposte motorie abituali, riducendo così la gamma di movimenti che il corpo può eseguire. Un uso scorretto del proprio corpo, puntualizza Judith Leibowitz, direttrice dell'Alewander



Shirley Kaplan e June Ekman (foto Jane Schreiberman).

Center di New York, può portare a molti disturbi oltreché al fallimento artistico di attori e danzatori. Nel suo studio *The Alexander Technique* as a *Basic Approach to the Theatrical Training* Aileen Crow spiega che «è possibile riconoscere l'impulso a «fissare» un movimento, ed è possibile inibire questo processo agendo sull'impulso stesso. Gli allievi imparano così a far fluire nuovamente la propria energia, e a lasciare che il movimento o la voce seguano quel flusso».

Uso della tecnica

In una normale lezione di danza, per esempio, l'istruttore fa notare a uno studente che ogni volta che alza un braccio, solleva anche la spalla. Se per correggersi lo studente spinge in giù la spalla, il meccanismo originale che gli ha impedito di separare l'azione del braccio da quella della spalla rimane tale senza essere corretto. lo studente limita così un'altra porzione del suo corpo — gabbia toracica e scapole — assumendo una seconda cattiva abitudine.

Il metodo Alexander segue invece un procedimento diverso che non ha niente di esoterico: coscienza di un tipo di movimento, sua inibizione e sostituzione con un nuovo tipo di movimento.

Ma come imparare tutto ciò?

È qui che si definisce la funzione degli insegnanti del metodo Alexander. Tutti — con anni di studio alle spalle — riescono a maturare un profondo spirito di osservazione e uno sviluppatissimo senso del tatto. (Imparare come toccare è una fase importante del metodo Alexander). L'insegnante aiuta l'allievo a scoprire — da disteso, seduto o camminando — come l'articolazione della testa, del collo, della schiena o delle costole possa portare, ad esempio, a un movimento scorretto del braccio, nel caso specifico, o di tutto il corpo. Per imparare il metodo Alexander, oltreché una guida, ci vuole anche molta concentrazione e senso di responsabilità da parte dello studente. Con il tempo imparerà a lavorare senza sforzo o fatica.

Nei due anni scorsi il metodo Alexander è stato insegnato all'American Dance Festival. I risultati delle lezioni (soprattutto quelle singole, ma anche quelle di gruppo) sono stati ottimi. I danzatori che studiano il metodo Alexander fanno notevoli progressi e acquistano una maggiore fluidità di movimenti. Ciò che si deve imparare e sviluppare, dice la Leibowitz, è una «guida cinetica interiore» che ci renda responsabili della correttezza e della funzionalità dei movimenti rispetto ai nostri corpi e all'ambiente.

Il lavoro è lungo e ci vuole molta disciplina, ma i risultati possono essere enormi. Il danzatore che è rimasto lesa in seguito a un trauma o ad abitudini scorrette, e quello che accusa rigidità in determinate giunture, attraverso il metodo Alexander possono riacquistare un uso globale del loro corpo al massimo delle possibilità. Jessica Wolf, un tempo danzatrice e ora insegnante del metodo, ha corretto un disturbo lombare cronico che aveva alla spina dorsale. Il metodo può essere anche molto utile per chi si accosta alla danza tardi, com'è stato il caso di Peggy Hackney della Bill Evans Company. Per altri, come Remy Charlip, il coreografo che adesso insegna il metodo Alexander, è stato fonte di interessanti cambiamenti psicologici. Per chiunque cerchi nuove possibilità di movimento il metodo Alexander offre un importante punto di riferimento.

Martha Myers

(da «Dancemagazine», Aprile 1980)

Il punto di vista di Remy Charlip

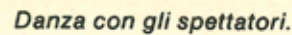
Danzatore, scrittore, regista, disegnatore (e procacciatore di fondi) per il Paper Bag Players, un teatro per bambini di New York, Remy Charlip ha collaborato al «Village Voice» con articoli sulla danza. Nei primi anni Sessanta ha lavorato con il Living Theater e con l'avanguardia della Judson Church. In seguito ha curato la coreografia del suo *Airmail Dances* e si è esibito negli Stati Uniti e all'estero. Ad un certo punto del suo cammino ha scoperto il metodo Alexander.

Danzatore da più di trent'anni, Charlip ha sperimentato moltissime tecniche: massaggio, osteopatia, chiropratica, terapia fisica, yoga, integrazione strutturale, psicoterapia freudiana, junghiana e reichiana. Quella che ha trovato di maggiore interesse è stata l'agopuntura senza aghi perché dà modo di «sentire l'energia con le mani», come succede con il metodo Alexander. Dopo avere conosciuto quest'ultimo metodo, gli altri gli sono sembrati rudimentali e meccanici.

All'Alexander Center di New York (dove, dice Charlip, frequentare un corso è pari a passare due anni e mezzo in un monastero Zen) si tiene tra gli altri un corso di dieci settimane intitolato «La mano libera». «Se non stai facendo niente cosa stai facendo?» spiega. Poi, in risposta alla sua stessa domanda aggiunge, «se due persone hanno in testa lo stesso pensiero, andranno nello stesso luogo senza fare altro che dare una direzione alla propria energia».

Margaret Pierpont

(da «Dancemagazine», aprile 1980)



Lavori illuminati

In questo senso la presenza della Elaine Summers Film & Dance Co. a Santarcangelo non vuole significare l'opzione per una corrente, ma molto di più. La tenace e coerentissima ricerca di Elaine Summers se da un lato partecipa delle stesse motivazioni che hanno mosso un Cunningham o un Cage, dall'altro presenta dei suoi netti caratteri originali che sono stati finora ingiustamente ignorati in Europa e che rivelano una incredibile pertinenza con le direzioni di lavoro che in questi anni sono state battute dai gruppi teatrali. Diversissimi gli ambiti e i risultati espressivi, ma simile la tendenza alla fondazione di una "coscienza cinetica", cioè a una sorta di economia politica dell'energia umana, economia che riconosce la sua necessità in contrapposizione agli "insani" stereotipi comportamentali indotti dalle società industrializzate e nello stesso tempo poggia sulle più sofisticate ricerche scientifiche per ritrovare una sorta di "nuova semplicità". Niente di mitico e di puro, per carità, ma certo una strategia ecologica. Non una fuga dal proprio tempo ma il tentativo di non esserne vittima. Una strategia soft.

I Judson Dancer studiavano composizione insieme, tenevano seminari e davano concerti. Gli amici che invitavano a vedere ciò che stavano facendo passavano parola ad altri e ben presto si sparse la voce che lì stava accadendo qualcosa di molto interessante. Il gruppo restò unito per due anni e in questo arco di tempo cominciarono ad emergere forze e punti di vista individuali. Alla fine venne il momento di muoversi verso forme più individualizzate di auto-espressione e auto-indagine.

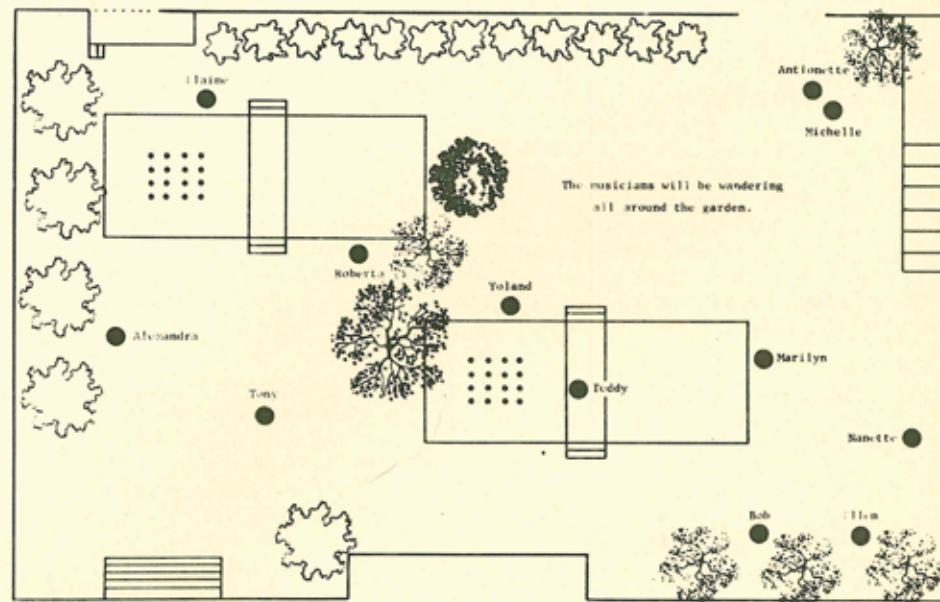
Elaine Summers, nata in Australia, ha cominciato a studiare danza da bambina e dopo avere terminato gli studi al Massachusetts College of Art, ha iniziato la sua vera e propria carriera di danzatrice. Si è trasferita a New York per studiare danza moderna, danza classica e coscienza sensoriale in una quantità di scuole tra cui la Juilliard School e la Martha Graham School, e con Mary Anthony e Daniel Nagrin. Nel 1952 ha fatto un viaggio di sei mesi in Italia, dove il suo crescente interesse per le forme visuali e cinestetiche è stato influenzato dalle ricche tradizioni artistiche del nostro paese. Nei primi anni '60 ha cominciato a frequentare il Merce Cunningham Studio ed è entrata a fare parte del gruppo di giovani danzatori e coreografi che fondarono il Judson Dance Theatre.

«Sono innamorata della luce, del movimento e dei corpi, ed è per questo che mi occupo della coreografia di danze e faccio film. Per me ogni corpo umano è uno strumento, e attraverso il mio lavoro di «coscienza cinetica» spero di mettere in grado tutti gli individui di esprimere le ricche e varie possibilità di movimento che hanno in sé. Nella vita di ogni giorno abbiamo tutti a che fare con quello che è il nucleo innato della danza: quando stiamo in equilibrio, troviamo la nostra direzione nello spazio, cadiamo, sogniamo di fluttuare nell'aria oppure sentiamo l'impulso di sfuggire alla gravità. Lo studio della coscienza cinetica ci aiuta ad entrare in contatto con questa danza interiore, più attraverso le emozioni che attraverso l'imitazione.

Imparare a muoversi per imitazione può essere rischioso perché ci formiamo in una cultura che è fortemente contro il corpo; anche prima di essere capaci di camminare, è dalla famiglia che prendiamo le immagini del corpo. Impariamo a muoverci come si muovono loro, e non come i nostri particolari corpi richiederebbero nella loro unicità. Io sto cercando di capire tutti i modi in cui possono muoversi i nostri corpi, *non* con l'imposizione di una tecnica dall'esterno ma stimolando ciascuno a trovare il suo movimento.

«La mia scuola comporta una disciplina rigorosa. Anche se sembra che non stia facendo niente, in realtà sto sempre osservando, ascoltando, sentendo il movimento. Le cose che faccio fare quando insegno sono deliberatamente semplici: chiunque potrebbe eseguirle senza pratica. Lavoro con una sola parte del corpo alla volta. Rallen-

«L'esplorazione della luce e del movimento mi ha portato ad interessarmi al cinema. Il cinema è per me un'altra forma di danza: i movimenti della cinepresa e il montaggio sono un'altra forma di coreografia. Ho cominciato a rendermi conto della ricchezza di possibilità che la cinepresa e le tecniche di proiezione multipla offrono, perché permettono di avere molte visuali diverse allo stesso tempo. Potevo fermare sulla pellicola il traffico di Park Avenue o Houston Street e poi capovolgere le immagini, rallentarle e accelerarle, e infine proiettarle tutte quante contemporaneamente. Il cinema mi permette di sfruttare il movimento dentro l'immagine, e di dirigere il film come se fosse un danzatore.



Il fatto di dover continuamente affrontare questo tipo di problemi economici mi ha portato, nel 1968, a dare vita alla Experimental Intermedia Foundation. Si tratta di una cooperativa di artisti dello spettacolo che dividono lo spazio, il lavoro e l'esperienza in un loft di SoHo. Ci siamo messi insieme per vedere se come gruppo, come fondazione, potevamo trovare una qualche base economica che ci permettesse di fare il nostro lavoro. I primi aiuti ci sono venuti da parecchie persone che lavorano nell'ambito del teatro: persone che pensano sia giusto dare spazio e possibilità di crescita al nostro lavoro, anche se è radicalmente diverso dal loro.

«L'anno scorso abbiamo dato *Energy Changes* nel giardino delle sculture del Museo d'Arte Moderna. Ogni sera venivano a vederlo duecentocinquanta persone e, grazie all'aiuto del New York State Council on the Arts e del MOMA, non siamo finiti ancora nei debiti. Ma ancora una volta è stato necessario che molti artisti mettessero a disposizione tempo e talento per un misero compenso o addirittura senza paga. La realtà è questa: il successo non significa denaro, ma la possibilità di continuare a fare il proprio lavoro, ed è questa la cosa più importante».

(da «MS», n. 4-1975)



La compagnia presente a Santarcangelo si compone di: 4 danzatori, 1 direttore tecnico, 1 compositrice/musicista, 1 direttore artistico. I programmi di performances e seminari eseguiti a Santarcangelo sono:
Spettacoli. Un lavoro ambientale all'aperto (Outdoor Environmental Work) fatto appositamente per il festival e che prevede la partecipazione del pubblico.

Energy Changes

La struttura coreografica è pensata come traccia per un viaggio collettivo dei danzatori; esplorazione dell'energia cinetica a varie velocità, cominciando molto lentamente e poi accelerando. I danzatori hanno cercato a fondo le articolazioni partendo dall'interno di respiro, battito, muscoli, pelle, ossa, giunture, peso corporeo, energia e loro rapporto con la gravità, slancio, tensione e campi energetici. Attraverso questa lunga disciplina sono giunti a una coscienza concentrata e meditativa del corpo in quanto strumento sonico e cinetico. La risposta dei danzatori alla forza della vita interiore diventa danza.

Crow's Nest

Impianto intermedia composto da quattro filmati di elementi fondamentali della natura: oceano, deserto, roccia, foresta. Le immagini fluttuano poeticamente sui morbidi strati bianchi e traslucidi che compongono lo schermo. Questa eterea struttura funge da veicolo per due danzatori che, con dei movimenti coordinati e rallentati, mostrano un'incantevole mescolanza di morbidezza e controllo nel nascondere e rivelare parti dei loro corpi attraverso le superfici fluttuanti dello schermo. Dolcissime musiche (di Pauline Oliveros) per flauto accompagnano le configurazioni quasi oniriche di Crow's Nest, spettacolo di godimento panteistico che lascia lo spettatore in uno stato d'animo romantico e felice, anche se temporaneo. (Barbara Cavaliere - «Soho News»)

INVITO AI DANZATORI SEGRETI, AI NON-DANZATORI, AI MUSICISTI E AI NON-MUSICISTI SULLA PIAZZA DI SANTARCANGELO. Seminari: numero partecipanti da 10 a 100

Numeri di Danza con la partecipazione del pubblico

One + One + One + One, White Wind Dance,

Walking Dance for Any Number.

Corsi intensivi di Coscienza Cinetica

Lo studio della coscienza cinetica ci aiuta ad entrare in contatto con la danza interiore servendosi delle emozioni più che dell'imitazione.

Tecniche intermedia: Come combinare tra loro filmati, diapositive, danza e musica.

Danza Jazz

Improvvisazioni

Proiezioni:

Documentari: *Without Permission*, registrazione di un balletto eseguito al Ford Foundation Garden, 10 minuti, a colori, 1971.

Illuminated Workingman, registrazione di un lavoro ambientale eseguito a Buffalo, New York, 1975; 20 minuti, a colori.

Ordinary Movement as a Resource for Dance, Video, 27 minuti, a colori, 1981.

Excerpts from Three Dances, un'antologia di tre balletti, Video, 10 minuti, bianco/nero, 1980.



Dance Score Workshop.

Film-Danza: *Two Girls Downtown Iowa*; 400 fotogrammi al secondo — al rallentatore, 12 min., b/n, 1973.

Iowa Blizzard, sovrapposizione a quattro piste in laboratorio, 12 min., b/n, 1973.

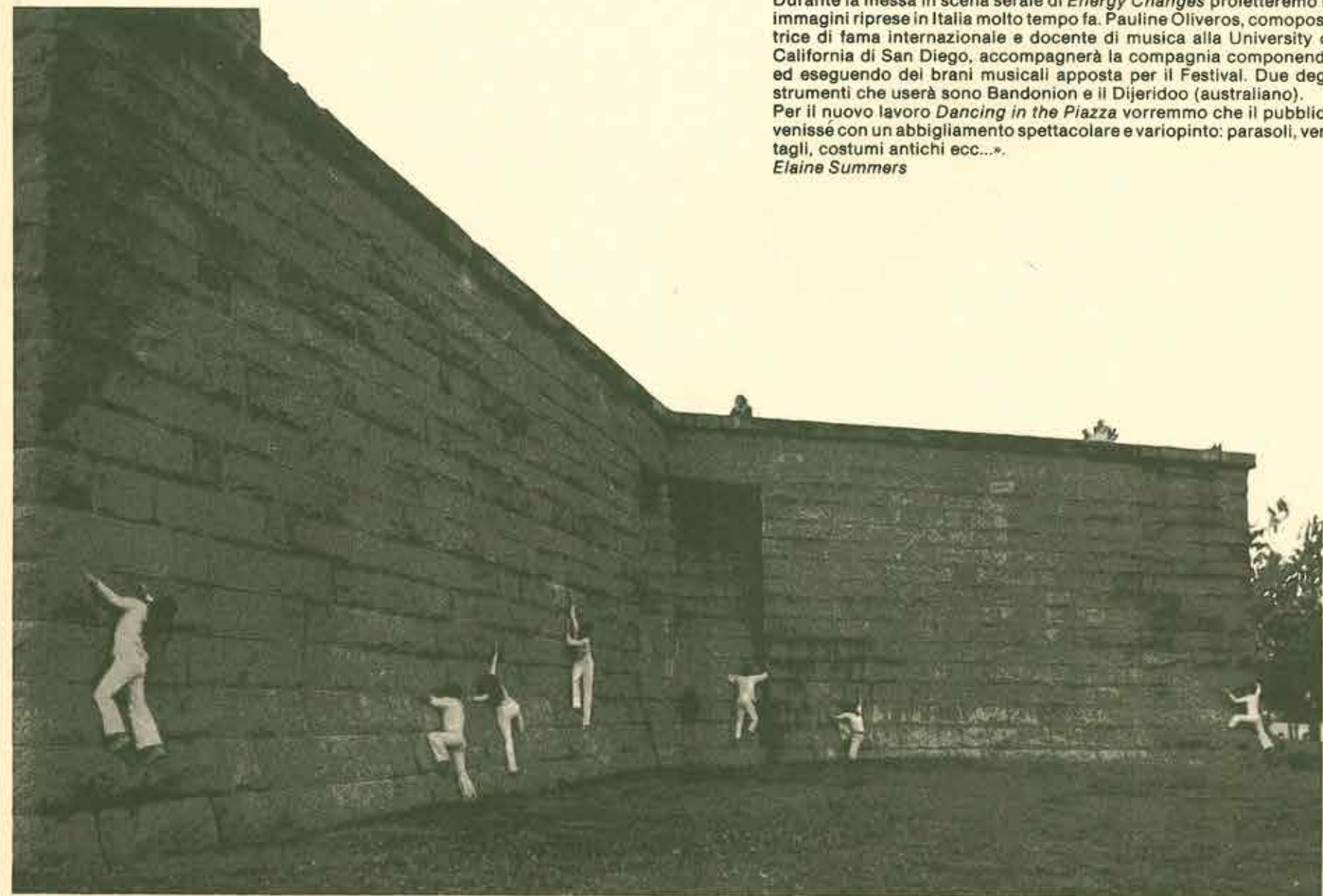
Desert Mirage: un paesaggio illusorio, 2 minuti e mezzo, a colori, 1980. *Interchange*; parti del corpo viste come un paesaggio, 12 minuti, b/n, 1980.

Per una festa del ritorno

«Durante un soggiorno di sei mesi in Italia con base a Siena, i quadri del primo Quattrocento e gli affreschi zodiacali di Ferrara continuavano a restarmi in mente e a stupirmi per la loro vicinanza al teatro di danza moderna. A Siena studiavo e mi allenavo ogni giorno nello studio di un famoso maestro di scherma. La mia amica Pia Bassi, della libreria Bassi, studiava coscienza cinetica con me. Il giro d'Italia che abbiamo fatto in Lambretta, la visita ad Arezzo con i nostri amici studenti in medicina Franco e Bepi, il mio amore a prima vista per Venezia e la gita a Murano, dove ho potuto osservare i bei movimenti dei soffiatori di vetro... sono tutte esperienze venute a far parte di alcuni dei miei lavori: *Illuminated Workingman*, *City People Moving* e *Energy Changes*. Gli aspetti molteplici e sfaccettati della civiltà, dell'arte e dello spirito italiano sono ancora nella mia memoria ed è con immenso piacere che tornerò in Italia e metterò in scena balletti che sono stati parte di quei sogni.

Roberta Escamilla Garrison, che un tempo faceva parte della mia compagnia e da tre anni vive e fa la danzatrice in Italia, si riunirà a noi in occasione del Festival. Sua figlia Maia, premiata ginnasta, danzerà con noi. Tedrian Chizik, Alexandra Ogsbury e Roberto Gautier verranno da New York e sono felici di poter danzare ancora con Roberta. Durante la messa in scena serale di *Energy Changes* proietteremo le immagini riprese in Italia molto tempo fa. Pauline Oliveros, compositrice di fama internazionale e docente di musica alla University of California di San Diego, accompagnerà la compagnia componendo ed eseguendo dei brani musicali apposta per il Festival. Due degli strumenti che userà sono Bandonion e il Djeridoo (australiano). Per il nuovo lavoro *Dancing in the Piazza* vorremmo che il pubblico venisse con un abbigliamento spettacolare e variopinto: parasoli, ventagli, costumi antichi ecc...».

Elaine Summers



Mournig wall dance (foto Martha Holmes).



Laurie Anderson: US part II. (foto Michel Boermans).

Laurie Anderson

O Superman. O Judge. O Mom and Dad.

Negli Usa i grandi gruppi teatrali, quelli che hanno fatto l'avanguardia degli anni Settanta per intenderci, sembra che non abbiano successori. Ai Mabou Mines, al Performance Group o al Bread and Puppet, che peraltro continuano a produrre eccellenti spettacoli, seguono non dei gruppi ma un vero e proprio esercito di solo performers, provenienti dal teatro, ma anche dalla pittura, la musica, la danza, la poesia, l'architettura ecc., dal vertice di una carriera o da una pratica simile all'accattonaggio. I motivi sono diversi e qui non è possibile analizzarli, ma la situazione è questa.

Nel territorio della performance alla solitudine degli interpreti fa quasi sempre riscontro una utilizzazione dei più diversi media, usati a loro volta nei modi più diversi, dal gioco infantile e un compiacimento spesso al limite del banale a una sapienza che li utilizza per accelerare ricerche linguistiche e comunicative di alto livello.

Laurie Anderson si staglia su questo sfondo per tanti motivi e il suo lavoro ci fa già apparire quanto quella dei solo performers sia una fase e un terreno di passaggio, una «zona» da cui uno esce dei principali modi di fare teatro degli anni Ottanta. Uno spettacolo di Laurie Anderson a New York richiama sia il pubblico delle discoteche che quello del teatro.

Laurie Anderson è scrittrice, compositrice, inventrice, disegnatrice, fotografa, regista e musicista (dalla lista mancano, a quanto pare, soltanto la pittura e la scultura). Le sue invenzioni hanno trovato posto in musei e gallerie, ha inciso molti dischi e i suoi testi sono stati pubblicati su numerose riviste. Ma la sua attività artistica si incentra soprattutto sugli spettacoli che mette in scena con un ritmo di uno all'anno.

Per la Anderson la performance è il modo che meglio le consente di condividere gli innumerevoli mezzi con i quali lavora. Ha così creato un tipo di spettacolo fatto di «canzoni» interrelate dal punto di vista tematico, legate una all'altra da interludi verbali e musicali e completate da un accompagnamento visivo (diapositive, filmati. Mentre i suoi primi lavori prendevano la forma del recital — un programma musicale dominato da una voce singola — le sue produzioni più recenti sono diventate veri e propri concerti — spettacoli musicali a molte voci e/o strumenti. La Anderson ottiene la pluralità implicita della forma del concerto utilizzando una quantità di congegni elettronici che effettivamente moltiplicano la sua presenza.

La distinzione tra «recital» e «concerto» è pari a quella che la critica più recente ha stabilito in letteratura tra «opera» e «testo». Singolare ed univoca, l'opera è l'oggetto prodotto da un autore; il testo invece è un tessuto permutativo di citazioni e corrispondenze nell'ambito del quale più voci si mescolano o si oppongono tra loro. (Il testo può abbracciare diverse opere, come nel caso del romanzo in sette parti di Proust). Il «testo» più recente della Anderson è una panoramica in quattro parti della vita americana contemporanea. La prima parte, *Americans on the Move*, è stata presentata nella primavera del 1979 a The Kitchen; parla dei mezzi di trasporto come metafora della comunicazione — il trasferimento di un significato da un posto all'altro. *United States, Part II* è stato presentato lo scorso ottobre all'Orpheum Theater; sempre a New York. La terza parte è pronta da questa primavera.

Us II ha segnato la trasformazione della Anderson da radiosa madonna midwest a «punk» neutra e priva d'espressione — trasformazione che corrisponde a un mutamento anche nel suo stile musicale. Gli

innocenti bozzetti musicali della Anderson hanno lasciato il posto alla forte teatralità della new-wave. Gli stili musicali implicano precisi stili personali e tuttavia la Anderson non si identifica con essi. Si limita piuttosto a fare delle citazioni, restando attenta a mantenere le distanze tra se stessa e il proprio materiale. La Laurie Anderson che conosciamo è chiaramente un personaggio fittizio.

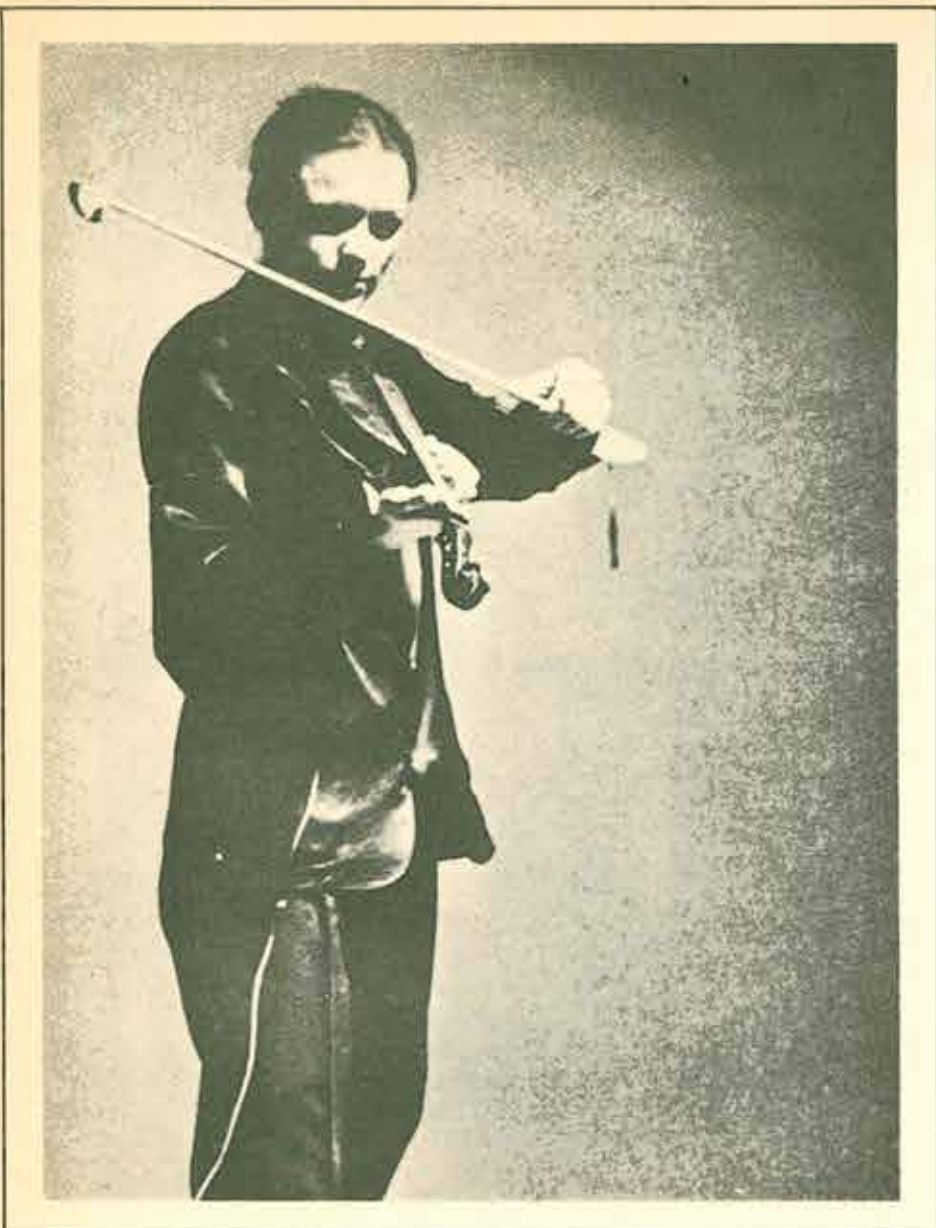
US II — tredici numeri musicali eseguiti dalla Anderson e da un complesso di cinque persone — imita lo stile dei concerti rock e la loro elaborata presentazione visiva. Nei lavori precedenti i testi della Anderson fungevano spesso da commento alle immagini e alla loro opacità e resistenza alle spiegazioni. Qui invece la parte visiva — la più sofisticata che abbia fatto finora — sembra strutturata per amplificare il materiale musicale e verbale. Con l'impiego di filmati e diapositive, talvolta proiettati contemporaneamente, la Anderson ci presenta un montaggio caleidoscopico della vita metropolitana: fotografie aeree di New York talvolta al negativo e talvolta molto ingrandite e sgranate, grattacieli, la statua della Libertà, automobili che arrivano e partono con monotona regolarità.

In termini di contenuto US II è apertamente politico: uno scorcio dell'America sull'orlo del disastro. Uno sciame di elicotteri affolla come un nugolo di insetti una cartina del Middle East. Le immagini del gioco elettronico Space Invaders vengono proiettate su una cartina degli Stati Uniti. Il tutto si conclude con una portentosa visione della fusione nucleare, quando le immagini della bandiera americana in lavatrice vengono proiettate in sovrapposizione a quelle, al negativo, della statua della libertà, con i bianchi molto accentuati per dare l'impressione che sia sottoposta ad un calore fortissimo. Il messaggio politico è evidente. US II è il lavoro in cui la Anderson rivela più chiaramente le proprie opinioni.

La presenza di un'artista sulla scena è data anche dalla sua voce, ma è molto difficile, se non addirittura impossibile, localizzare quella della Anderson. Questo avviene perché lei utilizza ogni genere di filtro tecnologico in grado di amplificare, distorcere e sdoppiare la sua voce fino a non farla sembrare più sua. I lavori più recenti della Anderson sono contraddistinti dall'uso della tecnologia di riproduzione del suono, e segnano così un radicale cambiamento rispetto a quella che è conosciuta come «performance art», allontanandosi dall'estetica della presenza che ha dominato fin dagli inizi quella corrente.

All'inizio di US II la Anderson, in piedi al centro del palcoscenico, illuminata da un fascio di luce bianca, si rivolge direttamente al pubblico parlando in prima persona: «Ho viaggiato molto negli ultimi tempi...». Tuttavia la voce che sentiamo non è la sua ma quella di un simpatico tipo di semplicità ormai noto ai seguaci della Anderson, e che ricorda inequivocabilmente Jack Benny. Per creare questo personaggio la Anderson usa uno strumento elettronico molto impiegato dai musicisti, e che in questo caso le serve per abbassare la voce di un'ottava. Se recitare significa dare corpo a un personaggio, allora Laurie Anderson non recita; crea i suoi personaggi con l'elettronica. Buona parte del testo di US II è ripreso dallo spettacolo che la Anderson ha fatto all'Holly Solomon l'anno scorso, quando ha presentato una serie di personaggi attraverso delle immagini fotografiche fortemente ingrandite, ciascuna accompagnata da un breve racconto. La Anderson ha registrato questi testi (racconti di sogni fatti con la voce distorta elettronicamente) su cassetta, e poi li ha «riciclati». Il «riutilizzo» — l'incorporazione di un nuovo lavoro di materiale precedente — è illuminante per capire il ruolo centrale che gioca la tecnologia nei lavori della Anderson: dopo tutto, la tecnologia è stata definita come un mezzo per fare delle cose in modo riproducibile.

La critica drammaturgica vede di solito nei personaggi i portavoce dell'autore. In altre parole, si pensa che l'autore parli attraverso i suoi personaggi, ma nel caso della Anderson succede il contrario: sembrano i personaggi a parlare attraverso di lei. La Anderson rappresenta il medium che tutte quelle voci incorporate hanno bisogno per comunicare con noi, è il corpo che esse assumono temporaneamente. (La Anderson si utilizza spesso anche come medium fisico; in una



Laurie Anderson, i suoi volti e le sue invenzioni.



delle sequenze più stupefacenti di *US II* usa il cranio come strumento di percussione, battendo su di esso con le dita e amplificando il suono prodotto). Ma se la Anderson si considera un medium, è la tecnologia a far sì che questo effetto diventi il soggetto del suo lavoro.

Nella prima canzone di *US II* — *Superman*, un peana maliziosamente ironico per una superpotenza — la Anderson sta alle tastiere e intona il motivo al microfono. Tuttavia sembra che a cantare sia un coro: la Anderson non si sta accompagnando alla tastiera; sta in realtà *recitando la propria voce*, sdoppiandola e modulandola elettronicamente. Oggi basta che una cantante parli; ci penseranno gli strumenti elettronici a cantare per lei.

Alle origini di quella che divenne poi Performance Art, Robert Morris e Yvonne Rainer ridussero il ruolo dell'attore a quello, per usare le parole della Rainer, di «esecutore neutrale». L'attore non doveva più proiettare un personaggio al pubblico ma veniva piuttosto identificato con i compiti che aveva da eseguire. Radicale come dev'essere parsa agli inizi degli anni '60, questa strategia, sorta da un'estetica minimalista, preservava di fatto l'unicità e la non riproducibilità dell'esperienza estetica. Poiché le attività di cui eravamo testimoni non si riferivano a niente di precedente o esterno alla loro esecuzione, la nostra esperienza di un lavoro era concentrata come un'esperienza di *presenza* pura. (Allo stesso modo il frequente uso della ripetizione nel teatro minimalista era pensato per dimostrare l'impossibilità di recepire uno stesso lavoro allo stesso modo; ogni volta che veniva messo in scena era diverso, e quindi unico).

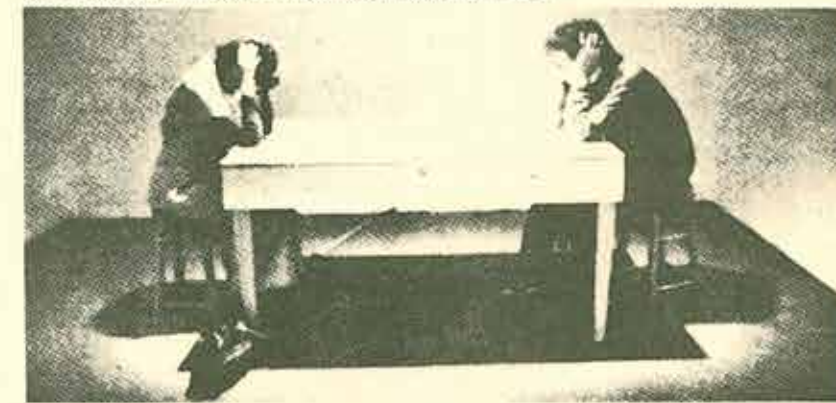
Quasi tutta la performance art ha le sue radici in questa strategia, e definisce lo spettacolo una compresenza di attore e spettatore; allo stesso modo, la scultura minimalista richiede la presenza e la partecipazione del pubblico per dimostrare come la percezione viva e dipenda dalle condizioni spaziali e temporali di fruizione dell'opera. La Anderson, naturalmente, è fisicamente presente sul palcoscenico, ma interrompe la fantasia di compresenza che lega l'attore allo spettatore, interponendo tra sé e il pubblico una serie di strumenti elettronici. E se da un lato i media magnificano effettivamente la sua presenza, dall'altro gliela portano via. Il suo lavoro aumenta dunque quel senso di alienazione che ha un artista che si sottopone all'uso di uno strumento meccanico od elettronico: un attore di cinema o chi incide un disco. La Anderson ci presenta una panoramica fitta di tecnologia. Il suo palco è stracolmo di microfoni, amplificatori, impianti voce e congegni di vario tipo: l'America che Laurie Anderson rappresenta è satura di tecnologia. Nella canzone d'amore di *US II*, *Let x = x*, non sono più le stelle ma i satelliti a comparire nel cielo della notte: la tecnologia ha preso il posto della natura come soggetto artistico. Oggi la nostra



Peter Kivy
The Soho Weekly News



Participant as sound-conductor. Elbows on the table are required for Anderson's Handphone Table (pine table with concealed audiotape) from which stereophonic music is transmitted up through the forearms and into the skull of each listener. Projects Series, Museum of Modern Art, 1978



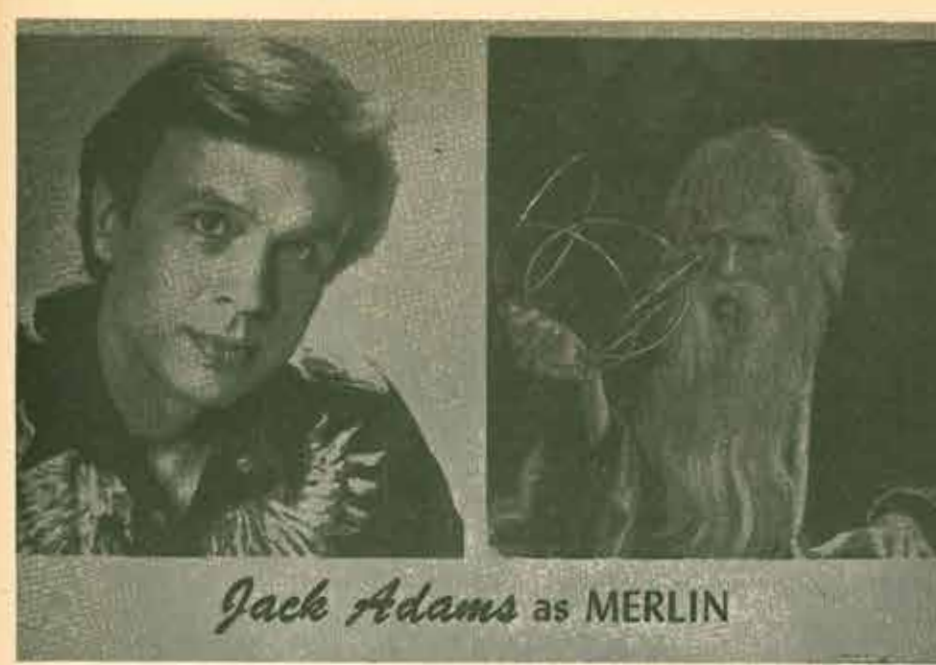
esperienza del mondo comprende per buona parte l'idea che ci facciamo di esso attraverso le fotografie, il cinema e la televisione. Tuttavia i media presentano una visione della realtà «libera da se stessi», per citare Walter Benjamin; la macchina fotografica non può, se non grazie a complicate acrobazie, mostrare la propria presenza nella scena che ritrae. Come l'occhio del soggetto della percezione, del quale è un surrogato, la macchina fotografica è quel punto cieco o «macchia» di ogni immagine che permette alla fantasia della presenza (della realtà percepita in modo diretto) di fiorire. Facendo vedere, anziché nascondere, gli strumenti e le apparecchiature attraverso le quali rappresenta se stessa, la Anderson distrugge questa fantasia. Al suo posto ci mostra un mondo snaturato dalla tecnologia, e un «sé» frammentato, pluralizzato ed espropriato così delle sue stesse rappresentazioni.

Craig Owens
(da «Art in America» marzo 1981)

Laurie Anderson è nata nel 1947. Il suo *United States* prende in esame diversi aspetti della cultura americana attraverso i filtri dell'elettronica e del rumore. Ha al suo attivo numerosi dischi e libri, oltre che composizioni per orchestra (*Born, Never Asked*). Tra le sue invenzioni ricordiamo il *Tape Bow Violin* (un violino con una testina audio playback montata sul corpo e con una striscia di nastro magnetico registrato al posto del crine di cavallo dell'archetto) e lo *Handphone Table*, costruito ed esposto al Museo d'Arte Moderna di New York (un tavolo che, sfruttando l'osso come conduttore, permette all'ascoltatore di sentire dei suoni attraverso le mani). I suoi lavori visuali sono spesso ospitati alla Holly Solomon Gallery. Il suo disco più recente è intitolato *O Superman*.



Disegno labirintico del XII secolo in un manoscritto di Monaco.



Jack Adams

Il nuovo Merlino

Jack Adams ha avuto come maestra d'arte drammatica la leggendaria Alvina Krause. Da vent'anni abita a New York e si guadagna da vivere facendo il mago; ha partecipato a diversi spettacoli teatrali sia a Broadway che fuori, e ha fatto conoscere il suo «Merlin» (spettacolo che lo vede attore unico) a un pubblico molto vasto, mettendolo in scena negli ambienti più disparati: scuole, località turistiche, night-clubs. Su speciale richiesta si è esibito due volte alla Casa Bianca, e allo Smithsonian Institution di Washington, al Metropolitan Museum e al Natural History Museum di New York in diverse occasioni. Oltre a questo si occupa della creazione di effetti speciali per la TV, per i film e gli spettacoli teatrali dove servono dei numeri di illusionismo e magia. Merlino è stato portato in tutto il mondo ed è stato definito molto divertente... cosa che, naturalmente, è nelle sue intenzioni.

Negli ultimi anni Jack ha tenuto diversi seminari con i membri del Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski e nel 1979 è andato in Polonia per prendere parte al progetto di lavoro «L'albero delle genti». In numerose occasioni ha lavorato con Ryszard Cieslak, e nell'estate del 1980 è stato uno dei promotori di un viaggio in pullmino di 6150 miglia attraverso l'America sud-occidentale... alla ricerca delle fonti della cultura indiana, e per stabilire dei contatti con la gente attraverso performances musicali e magiche.

E tornato da poco da un viaggio in Africa; nei pressi di Nairobi ha visitato la tribù Masai, con la quale ha avuto un interessante scambio d'esperienze; a Port Said e al Cairo ha conosciuto i maghi di strada, gli «Hully-Gully»; ha portato i suoi numeri di magia per le strade della vecchia città di Gerusalemme.

Per Jack l'antica arte della magia e della lettura-della-mano è una chiave per capire il passato di tutte le culture, e oltre a soddisfare la sua sete di imparare e scoprire cose nuove, gli dà anche un'eccellente possibilità di viaggiare, conoscere gente, scambiare esperienze...

Spettacolo e Illusione

(da Passport, the Sunday Pocono Record, 20 luglio 1980)

«Fin dai tempi dei tempi in tutte le tribù c'è stato uno sciamano», dice Jack Adams. «Perché? Per alleviare la tensione. Per alleviare il peso



della realtà. Per preparare la gente all'ignoto. Un anello d'acciaio può passare attraverso un identico anello d'acciaio».

Adams, che si è esibito a Penn Hills in giugno e ci ritornerà alla fine di questo mese, si definisce un illusionista. Nelle sue mani gli anelli d'acciaio sembrano anelli di fumo, riesce a fare comparire delle monete nei posti più imprevedibili e sa far stare in equilibrio la sua assistente, ad un'angolazione impossibile su un supporto per microfono.

«Il termine 'mago' implica soltanto l'uso di trucchi», dice Adams. «Illusionista' invece implica l'uso attivo dello spettatore».

Con questa affermazione si riferisce a quando chiama qualcuno dal pubblico (come è accaduto a Penn Hills) e gli fa magicamente passare un liquido attraverso le braccia, oppure a quando si fa dare una banconota, la brucia e poi la fa riapparire dal nulla. Vuole però dire anche che le percezioni stesse dello spettatore lo dispongono a dare un'interpretazione illusoria di ciò che vede. Un esempio classico è quello, dice, della persona che camminando nel buio vede una corda e crede che sia un serpente. «L'illusione è un qualcosa di prettamente umano», dice Adams. «È l'altra faccia della realtà».

Adams, newyorkese originario di Oklahoma City, è un quarantatreenne dall'aspetto sorprendentemente giovanile.

Come molti, ha cominciato a provare interesse per la magia da giovane. Ha trovato un mago disposto a fargli da maestro e ha iniziato col portargli le valigie. «Quasi tutti i maghi vi aiuteranno volentieri a diventare maghi a vostra volta, pur non sentendosi obbligati a farlo» dice.

Adams ha dovuto raffinare in modo impressionante il tatto e la temporizzazione dei movimenti. Inoltre deve allenarsi sempre prima di salire sul palco. «Il peso di una carta è importante», dice. «Se ho appena finito di scaricare l'attrezzatura devo tornare in grado di sentire ancora il peso della carta».

Ma la cosa più importante per il successo di un illusionista è secondo lui «quel certo collegamento tra la sua immaginazione e la sua abilità nel recepire l'immaginazione degli altri».

Nel suo numero Adams combina la commedia con lo spettacolo e l'illusione. Si presenta in scena come Mago Merlino, per trasformarsi poi in se stesso e in un vagabondo che è più un miscuglio di Charlie Chaplin, Emmet Kelly e Fred Astaire che un mago.

L'insieme della cosa rappresenta per lui un'esperienza fortemente carica di emotività.

Prima dello spettacolo potete trovarlo in un bar vuoto di Pen Hills a caricarsi, con indosso i panni di Merlino e completamente calato nel personaggio. A mano a mano che l'ora di inizio dello spettacolo si avvicina, i rapporti solitamente dolci e cordiali che ha con la sua assistente, Jan Mullen, si caricano di tensione, e tutte le sue preoccupazioni vanno agli strumenti del mestiere.

Durante un'intervista, Adams esegue un trucco stando più vicino di quanto dovrebbe all'occhio sospettoso di un giornalista; gli piace il rischio, dice. Quando il giornalista resta esterefatto nel trovarsi all'improvviso una spugna nella mano stretta a pugno, gli occhi di Adams brillano di piacere; quando però l'estrema vicinanza permette al giornalista di vedere la sostituzione della sua moneta con una truccata, sembra che Adams abbia preso un pugno nello stomaco.

Adams dice che talvolta, durante i suoi spettacoli, è sopraffatto dall'impressione di essere uno stupido preso in giro dal pubblico.

Dice anche che molti maghi hanno un trip egocentrico per cui credono di sapere qualcosa che il pubblico non sa. Nega di essere come loro, ma ammette che è una cosa molto dolorosa essere colti in fallo durante un numero o vedere scoperto uno dei propri trucchi. Significa avere fallito.

Per Jack Adams l'illusionismo unisce la metafisica allo spettacolo.

«Ci sono molte teorie sulla vita», dice. «Anche un piccolo mistero può rappresentare la chiave per arrivare ai misteri più profondi che abbiamo dentro di noi».

Ma è per una ragione più pragmatica che continua ad usare i suoi trucchi. «Senza mistero non c'è più niente», dice. «Molti pensano che un mago sia votato al segreto più totale, ma non è così. Un mago vi propone degli enigmi, dei rompicapo sui quali arrovelarsi per capirli. Se non lo facesse, non vi divertireste più tanto».

Bob Rakes



Jack Adams as ZUMP



Leo Bassi.

Leo Bassi

La mia vita in quest'arte

Ogni tentativo di descrivere il mio itinerario di lavoro comincia obbligatoriamente con la stessa affermazione: rappresento la sesta generazione di una tradizione di spettacolo. Da parte di padre, franco-italiano, il circo e i piccoli palchi del varietà. Da parte di madre, inglese, il music-hall, il varietà, il Vaudeville.

Sono nato nel 1952 a New York durante un contratto che legava mio padre al Latin Quarter, un cabaret di Broadway. Lì presentava il suo celebre numero di *juggling antipodiste*; con la sorella e il cognato formava il Trio Bassi.

Dopo New York ci fu una tournée in America della durata di sei anni, che mi lasciò come primi ricordi di quella vita il retroscena del Bimbo's Club di San Francisco o l'insegna al neon del Moulin Rouge di Hollywood.

Il mondo degli adulti mi affascinava.

Tutte le sere accompagnavo i miei genitori al lavoro e mi trovavo in mezzo alla musica, alle risate e al divertimento.

A quell'epoca, le attrazioni dette «usuali» accompagnavano ancora gli spettacoli delle grandi vedette, e così mio padre si esibiva con Groucho Marx, Max Sennet, Louis Armstrong. Persone che amavo molto perché mi regalavano delle caramelle e mi facevano giocare.

Nel 1958 mio nonno, inglese, preparò uno spettacolo comico per l'Australia e le isole del Pacifico e noi partimmo all'avventura di tre anni.

La mia testa si riempì progressivamente di mare blu, giungle, jeeps, giunche e molti spettacoli.

A nove anni scoprii l'Europa. I miei genitori iniziavano allora una lunga serie di tournées attraverso il vecchio continente, lavorando sia nei varietà che nei circhi.

Il tempo passava, diventavo grande e imparavo sempre di più il mestiere.

Cominciavano però a manifestarsi i primi segni del declino. L'ambiente della gente di spettacolo diventava ogni anno più triste. I miei genitori si lamentavano per la mancanza di pubblico. I music-hall chiudevano.

A 15 anni avevo l'impressione che un velo nero si fosse abbattuto sulla vita.

I miei genitori sembravano accettare la situazione come un fatto inevitabile e parlavano del passato come dei «bei tempi».

A 18 anni, dopo dodici di apprendistato, sono diventato uno dei migliori giocolieri del mondo. Entro nel numero di mio padre (siamo in tre, con mia madre) e lavoriamo insieme per sette anni.

Sette anni di miseria grandissima. Il pubblico è indifferente, la gente di spettacolo depressa. E forse colpa della TV?

A forza di aspettare un cambiamento, una riscoperta del piacere di un vivere civile, mi rendo conto che devo cercare una soluzione da solo. A venticinque anni parto per l'Estremo Oriente, dove porto i miei numeri nei luoghi più strani. L'esotismo mi piace ma è chiaro che anche a quelle latitudini la decadenza avanza velocemente.

Otto mesi più tardi torno in Europa, convinto che è lì che va giocata la battaglia.

A Parigi vedo dei saltimbanchi per strada. Il pubblico si entusiasma come non lo vedevo fare da tempo. Il giorno successivo vado in St.

Germain des Prés e presento il mio numero: è un successo! Passano settimane e mesi e nasce così il mio «circo più piccolo del mondo». Lo spettacolo si crea da sé, frutto del gioco con il pubblico. Per un anno e mezzo porto il mio spettacolo per le strade di Spagna, Francia e Italia vivendo della «questua» fino al giorno in cui il Centro di Pontedera mi invita al Festival di Santarcangelo del 1979. Ho così modo di scoprire tutto un mondo di «terzo teatro», «post-avanguardia», Grotowski e l'Odin. Mondo bizzarro che riconosco con simpatia perché lo sento carico di vita, ma che non mi attira più di tanto perché la mia storia è stata diversa.

Ed è per questo che mi è impossibile parlare della direzione del mio lavoro senza descrivere il passato.

La mia mente non specula su elaborate costruzioni concettuali. Cerca, bene o male, di incanalare e dirigere la voglia di vivere che mi ha lasciato l'infanzia.

In termini concreti il mio lavoro è di due tipi.

Il primo, che si potrebbe chiamare di «testimonianza», è quello dove cerco di conservare il mondo che ho conosciuto. «Il circo più piccolo del mondo» e i personaggi che ne fanno parte (l'uomo che controlla i biglietti, quello che affigge i manifesti, l'uomo-sandwich) ne sono un esempio.

Il secondo è frutto di una riflessione lungo il cammino e si riassume così:

Il mio bisogno fondamentale è l'avventura, il gioco. Nella realtà urbana d'oggi ne ho bisogno a tutti i costi.

A ben vedere, il quotidiano non ne cela sempre uno?

Ma sì, è il gioco che ha creato questo mondo: il positivismo scientifico. Marconi... Pasteur... Jules Verne... la Torre Eiffel... i Luna-Park... Odissea 2001... il Columbia...

E se questo gioco esiste, giochiamolo!

Il risultato di queste considerazioni sono i seguenti spettacoli e azioni di strada:

— L'uomo volante

— Il medico

— Il razzo stratosferico

— Gli ultimi giorni del Comandante McCartney

— La vendetta del Principe Zartok

In occasione del mio ritorno a Santarcangelo voglio superare lo schema di una semplice esibizione di spettacoli, rendendo spettacolare tutta la mia presenza. Il fatto di essere solo è già un modo di focalizzare l'attenzione ma la mia vita (avventura-gioco) verrà materializzata in uno spazio concreto. Una piccola arena a 250 posti, più il mio camion, il mio razzo, il mio aereo, in una parola: i miei giocattoli! Inoltre non mi limiterò solo a quell'ambito: voglio essere onnipotente in ogni sezione del Festival.

La ripetizione della mia presenza in azioni assurde (ma senza ironia perché nascono dal divertimento e non dalla critica) porterà, spero, a una curiosità e a un senso d'aspettativa nel pubblico, che daranno corpo al personaggio che cerco di creare: l'uomo pieno di certezze in un mondo incerto.

Da questa enorme contraddizione nascerà, spero, quella comicità che è alla base dei miei spettacoli. Una comicità dinamica, che faccia venire al tempo stesso voglia di ridere e voglia di vivere. In effetti questo personaggio buffone è una parte di me e il piacere che mi dà diventa la mia vera certezza.

Leo Bassi



Franz Joseph Bogner.

Franz Joseph Bogner

Artista, questa parola ha poco significato per una persona come F. J. Bogner che riesce a stare delle ore sul palcoscenico senza fare nulla tranne che pensare. Bogner rappresenta la propria descrizione di filosofo, che per poter comunicare con il pubblico usa tutti i mezzi a sua disposizione.

Una buffa lotta con un paio di bretelle, diventa qui una parabola di adattamento e oppressione. Bogner libera la sua giacca dallo schienale di una sedia al quale è legato, finché si chiede con stupore: «Che fare della libertà?» «Io ho imparato a reagire senza pensare». La versatilità di questo uomo è impressionante, un fuoco d'artificio di linguaggio, mimo e gestualità, con questi mezzi espressivi Bogner si impone solo sulla scena. Null'altro che un naso rosso di cartone trasforma la sua faccia nervosa come tutti i clown che abbiamo visto finora. Quando il pubblico sembra identificarsi, interrompe la scena.

Non è uno «show perfetto», questa dichiarazione vuole sembrare una scusa, in realtà evidenzia la semplicità di Bogner.

Le serate con Bogner sono delle dimostrazioni fantastiche contro tutto quello che è artificiale, estraneo, inumano, falso nel cosiddetto mondo artistico. Bogner proclama la sincerità.

Durante le sue rappresentazioni, si viene coinvolti in una particolare situazione; non ci si trova davanti a un clown che fa tutto il possibile per far ridere o che vuole dimostrare la sua bravura, ma ad un artista che riesce a suscitare delle reazioni nel pubblico, che riesce a coinvolgerlo in un vero e particolare discorso. Con uno scambio di opinioni, di idee e di reazioni riesce a far «scoprire» al pubblico come in realtà è o pensa. Le sue rappresentazioni hanno un carattere di «un incontro quotidiano». Un'analisi e una critica che mette in discussione i modi falsi di fare teatro e di essere attore e di come il pubblico va ed usa il teatro. Che cosa fa Bogner per provocare queste reazioni? Alcuni si sentono provocati, altri ridono, altri ancora si annoiano.

I suoi numeri iniziano in qualsiasi modo, nella banalità della vita quotidiana. Viene da non si sa dove e finisce da nessuna parte, si costruisce un mondo nel vuoto, tocca un paio di argomenti che si risolvono tra le sue mani straordinarie. Il suo mondo è tranquillo avvolto nell'ovatta, ma non per questo gli abissi della realtà sono meno profondi e paurosi.

Bogner presenta a Santarcangelo:
Sisyphus o È tutto molto semplice!
Lo show più divertente del mondo
Le sette sedie



Jean Kergrist.

Jean Kergrist

Clowns dell'era atomica

Da Kergrist non si ottiene una indicazione sul teatro popolare. Kergrist propone uno dei modi tra i più stimolanti per portare il pubblico a teatro. Per ritrovare il cammino del teatro popolare bisogna «riportare» il pubblico a un teatro migliore, esigente, invece di ridurre il teatro a una riunione di stupidi.

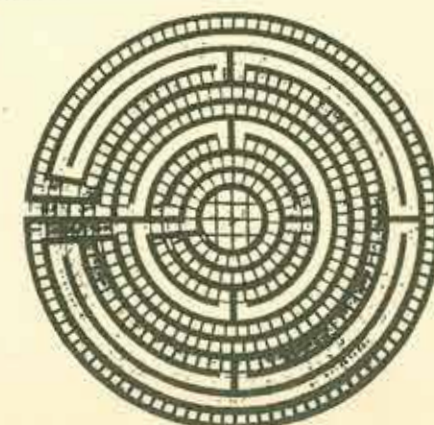
Kergrist è un personaggio popolare che ci dà gli spunti per riflettere su argomenti che più ci riguardano da vicino: le centrali nucleari, le raffinerie, il marketing, il consumismo.

Il suo ultimo spettacolo *La Fièvre Acheteuse* è la dimostrazione dei nostri condizionamenti di borghesi-proletari.

Lo spettacolo non è per niente triste, ma con questa sua comicità, a volte molto delicata a volte molto dura, si percepisce una sincera inquietudine e una forte amarezza.

Kergrist usa sempre la stessa carriola e un insieme sempre più bizzarro di oggetti sparsi sulla scena. Il tutto pieno d'invenzioni. Kergrist mette in rilievo le situazioni più assurde, all'interno delle quali noi viviamo senza preoccuparci molto. Riesce a dare una forte scossa alle nostre abitudini e ai nostri conformismi.

La Fièvre Acheteuse è un fenomeno vero che il Natale esaspera. Con gli oggetti i più assurdi, sfuggiti ai rifiuti, ma soprattutto con una grande vivacità, Jean Kergrist ha realizzato uno spettacolo strano e comunque coerente su un soggetto poco spettacolare. La tecnica è quella del giocoliere, gioca con le parole, con gli spettatori, trasmettendo l'informazione con lo scherzo.



Cattedrale di Bayeux.

Pascale Merlin

Il carretto dei ritornelli

Pascale Merlin ha frequentato la scuola di mimo di Yves Lebreton a Parigi e il Carré Sylvia Montfort. Nello stesso periodo è riuscita ad acquistare (era un suo vecchio sogno) un organo, con il quale ora gira per le strade a suonare e cantare. Il suo repertorio è composto da canzoni popolari che vanno dal 1870 al 1950.

Da poco tempo canta le canzoni mostrandole con immagini che illustrano la storia (secondo la tradizione del XVIII secolo). Per tutte le sue azioni di strada prepara spettacoli cercando di sviluppare la parte creativa attorno alle canzoni popolari.

Pascale Merlin gira per le strade delle città e dei villaggi cercando un contatto con gli abitanti. Realizza anche spettacoli più «teatrali» con scene e base musicale.

Ogni gruppo di canzoni ha lo stesso tema e viene presentato senza parole ma con un personaggio mascherato o con una marionetta di grandezza naturale, molto simbolica perché le rassomiglia molto... Il suo spettacolo ha un'atmosfera basata sul fantastico e sullo strano (ha letto e lavorato molto sui racconti di Hoffmann).

Canzoni popolari:

"La complainte de la rue St. Vincent"

"La petite Lillie"

"La rue de notre amour"

"Marjolaine"

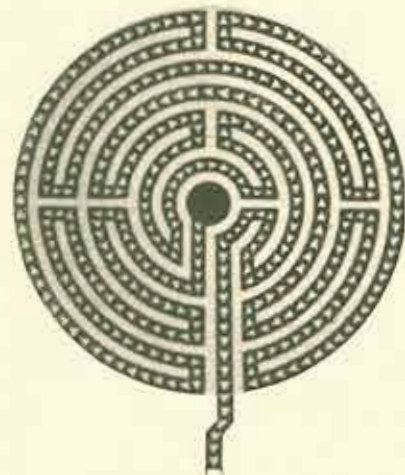
"La Butte Rouge"

"Le Temps des Cerises"

"Les Amants d'un jour"

"Paris Canaille"

"Sous les Ponts de Paris"



Labirinti medievali.

Phil Adamo

Teatro a sorpresa

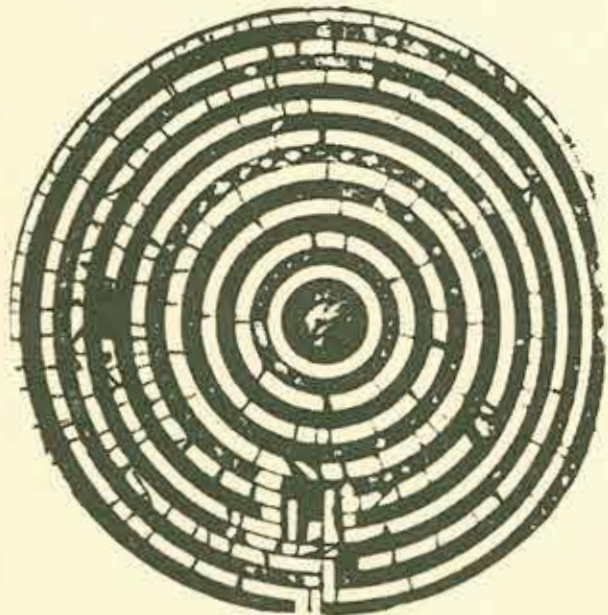
Nel 1977 Phil Adamo arrivò dagli Usa in Europa per una tournée. La sua presenza nelle scuole, nei cinema, nei circhi e in manifestazioni artistiche e il suo modo particolare di fare teatro di strada, lo ha portato al successo, tutto questo prima di frequentare il famoso Ringling Brothers Clown College. Con il Ringling Brothers-Barnum e il circo Bailey intraprese una tournée negli Stati Uniti.

In Germania è stato ospite del Festival di Berlino, Recklinghausen, Unna, Bonn, Kiel, Bremen e Köln. Nel 1979 è entrato a far parte del Circo Roncalli, con un numero classico e per alcuni mesi ha collaborato con il Plastischen Theater.

Con il suo show fatto di acrobazie, musica, giochi di destrezza, coinvolge il pubblico come suo compagno di gioco.

Tra gli spettatori (e partners) questo clown si sente più a suo agio. In questo modo può partecipare al gioco con loro (e loro con lui). La maggior parte degli spettatori che partecipa agli spettacoli di questo clown, lo trova simpatico e interessante, e assolutamente strano. E' incredibile come sa intrattenere il pubblico.

Phil Adamo è meglio di un clown da circo, ci si trova davanti a un conoscente, un amico. Non usa nessun tipo di trucco per far ridere la gente. Da un nulla forma a volte un cerchio magico e tutti gli occhi sono puntati su di lui. Con acuto senso del teatro Adamo fa le sue ben note e ridicolissime caricature. Anche chi è senza difetti non deve preoccuparsi, verrà comunque deriso. G.D.



Horacio Peralta

Teatro per dappertutto

«Bululu» nato a Parigi nel 1978, è costituito da marionettisti latino-americani.

Bululu è un gruppo che si può trovare sui vagoni del metrò di Parigi o a Stoccolma o all'angolo di una strada di New York o di qualsiasi città tedesca, in un teatro di Costa Rica d'inverno o a Saint Germain des Prés d'estate.

Bululu era nel Medio Evo un attore comico che animava tutti i suoi personaggi e mostrava il suo spettacolo da villaggio in villaggio. Oggi, Bululu percorre la sua strada e sceglie principalmente la strada per il suo lavoro.

Quello che desidera è trovare un linguaggio semplice e diretto. I discorsi e le spiegazioni a posteriori non lo interessano. Il suo pubblico è principalmente un pubblico adulto ma può essere composto anche di bambini. Lo spettacolo è basato su delle piccole storie, qualcuna con la musica, altre con dei testi...

...Il marionettista entra nel vagone del metrò e appende un drappo nero con la scritta «Bululu» tra le due barre, nella tracolla porta un amplificatore e un piccolo magnetofono; si incomincia a sentire nei vagoni la melodia, i cigni di Saint Saëns e i passeggeri-pubblico vedono una marionetta di stoffa marrone apparire sulla scena, anche lei ha un biglietto del metrò in mano; sbadiglia di noia e subito dopo appare un fiore, lei lo vede e si meraviglia; un fiore nel vagone del metrò, è strano. Ma poco importa, lei è là e questo le piace, la guarda e la sente, il fiore sparisce, anzi lei non è più un fiore, resta un biglietto di metrò, non resta che la delusione, guardare il pubblico e andarsene via.



Jorge Pereira

La guerra del sole

Le grandi culture Quechua e Aymara esistono ancora oggi, formano l'impero Inca che si estende dal Cile, passando per la Bolivia, il Perù fino all'Equatore, cioè in piena Cordigliera delle Ande.

Queste culture hanno apportato fino ai giorni nostri i loro costumi che sono il riflesso dei rapporti rispettosi che gli uomini hanno con la natura. La musica mostra chiaramente questa unione con l'Universo. Questo spettacolo tratta la lotta della musica contro il rumore prodotto dalla macchina. È un tentativo per avvicinare gli uomini ai fenomeni naturali e quotidiani che dimenticano: vedere il sole, sentirlo, festeggiare la luna piena e ascoltare i suoni della natura.

Uno spettacolo pieno di colori, ritmo e musica. Arriva il maligno (il cavaliere) che vuole distruggere questa forma di vita, ha come compagno il mostro Canon. Gli indiani si difendono con la loro musica e con l'aiuto del loro Dio Inti (il Sole) che per il momento non brilla. Dopo una terribile lotta Inti e i suoi musicisti vincono il maligno e il suo compagno Canon. Inti manda il suo messaggero Inca che fa rivivere tutto quello che il maligno aveva distrutto.

Pacha Mama (la nostra madre terra) rivive di tutti i suoi colori grazie a Inti che brilla di tutte le sue forze e si estende attraverso i suoi musicisti che suonano la musica delle Ande. È il momento della festa di ringraziamento.

Inti

(Il Dio Sole)

Personaggi in ordine di apparizione:

1.a parte (il presagio)

La Pacha Mama, la vita, il tempo (il tamburo), il maligno (il cavaliere), il lavoro (la pesca), il maligno, il lavoro (la semina), la vita.

2.a parte (l'arrivo)

La vita (il tempo), il maligno, la vita, il mostro Canon, la vita, il maligno.

3.a parte (la lotta)

I musicisti, il maligno, il tempo, il mostro Canon, la lotta, i musicisti, l'Inca (il messaggero), la vita.

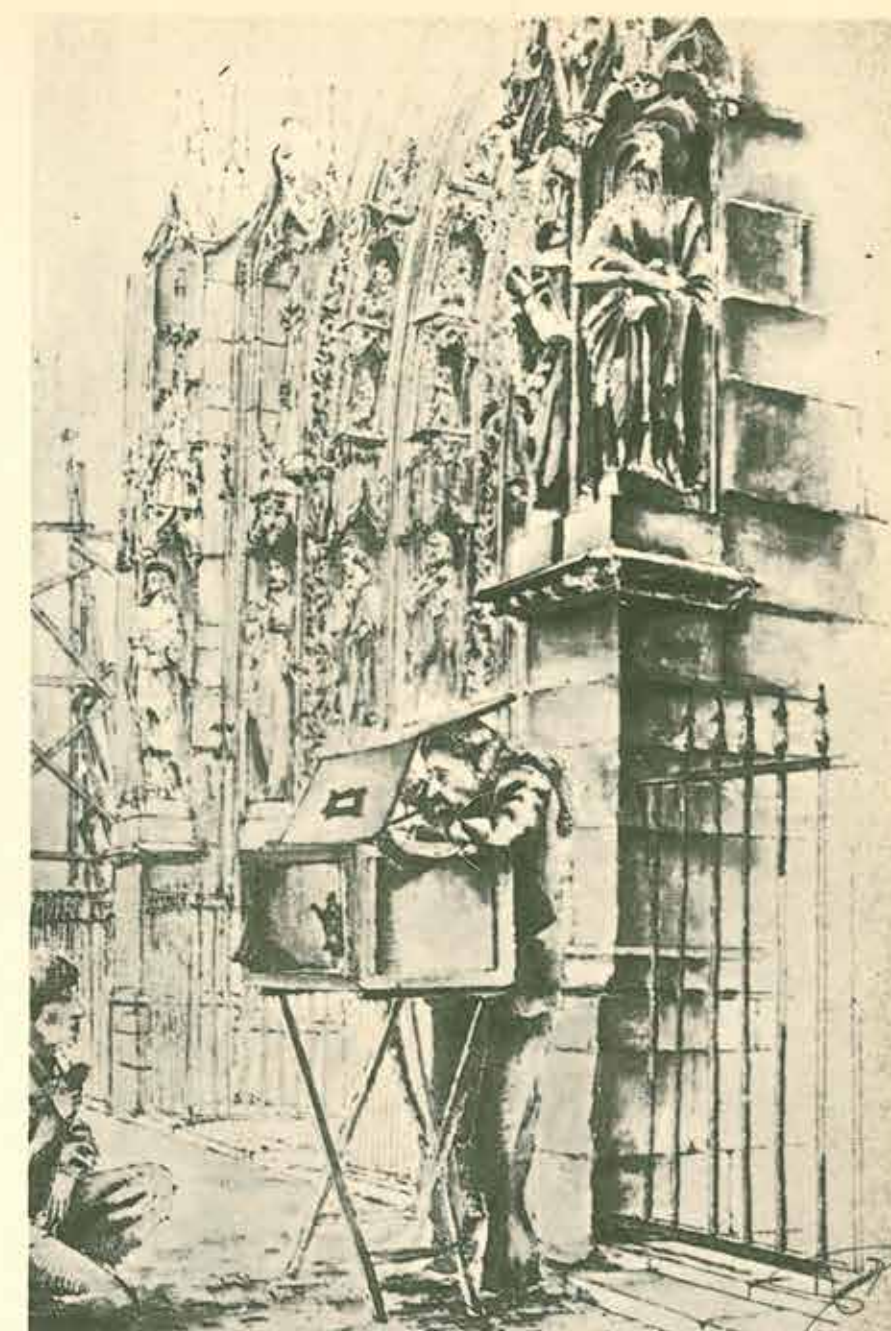
4.a parte (la festa di ringraziamento)

La pesca, la vita, la semina, i musicisti, la Pacha Mama, la vita, il tempo, Inti (il Dio Sole), i musicisti, il Waca-Waca, la vita.

Jorge Pereira è nato a La Paz nel 1949. Nel 1976 è arrivato a Parigi per frequentare degli studi di urbanistica, ma presto ha cambiato strada, facendo prima l'animatore al centro di Limeil-Brésannes e a Nanterre e poi diventando marionettista. I suoi primi spettacoli di strada risalgono al giugno dell'80.



Pascale Merlin.



Un antenato di Jorge Pereira



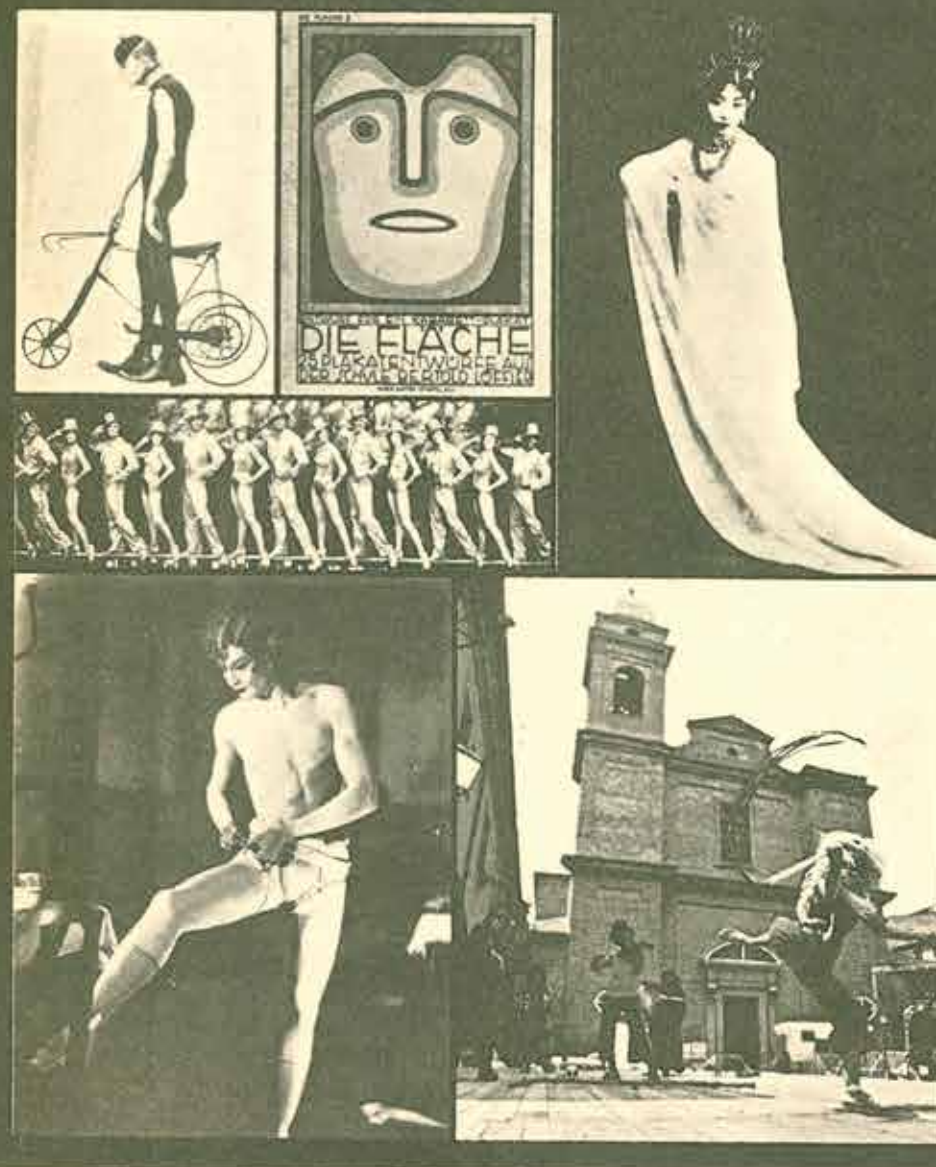
Phil Adamo.



Burattino di Horacio Peralta

ENCICLOPEDIA DEL TEATRO DEL '900

A CURA DI ANTONIO ATTISANI
FELTRINELLI



Attisani, il libro ha ricevuto
accoglienze perplesse dai
critici, anzi, in più d'un caso
pessime.

«Sempre con lo stesso mo-
tivo, è stato fatto un lungo
elenco di assenze, soprat-
tutto di autori. Per certi cri-
tici il teatro è la letteratura
teatrale, per noi è lo spetta-
colo teatrale. Basta leggere
le loro recensioni per ren-
dersi conto che operano in
base a un'ottica ottocente-
sca: novanta per cento di a-
nalisi del testo e un breve
giudizio finale sugli attori.
Ma l'aspetto più deprecabi-
le di quelle recensioni è
l'assenza di argomenti. Non
si dice cosa il libro è, cosa
rappresenta di nuovo, cosa
c'è scritto e qual è la visione
del teatro espressa comp-
lessivamente da una set-
tantina di autori di tutto il
mondo».

E come si spiegano questi
attacchi?

Ci sono due motivi possibili
per comprendere una simi-
le virulenza nella stroncatura.
Uno forse di carattere
«generazionale»: sono stati
i critici più anziani e tradi-
zionalisti a prendere la pena;
questo libro ribalta una
concezione del teatro su cui
si basa la loro credibilità.
Un altro di carattere politi-
co: il libro porta la dicitura
«enciclopedia» e loro inter-
pretano questo termine in
senso esaustivo e totaliz-
zante, dunque avrebbero
dovuto scriverla loro e non
gente come noi.

Teatro del 900:

Parte I, Teatri nazionali; Parte II, Personaggi e grup-
pi; Parte III, Tendenze, Interferenze, Incroci; Crono-
logia; Bibliografia.
Settanta autori, centottanta capitoli, 598 pagine,
L. 38.000.

Qual è lo scopo del libro?

Semplicemente riassumere
in circa centocinquanta sag-
gi la vicenda teatrale nove-
centesca, mostrando come
non si possa parlare più di
teatro ma di teatri, e insi-
stendo molto sulla circolari-
tà delle influenze, non solo
tra generi diversi ma anche
col cinema, la danza, la psi-
coanalisi, l'Oriente ecc. In-
somma un libro sul teatro
vivente e non sul teatro di
carta».

Nessuna autocritica?

«È stato un lavoro immenso,
che ha preso oltre due anni.
Ora, a rivederlo, mi pare che
andrebbero fatti alcuni cam-
biamenti e integrazioni. Ma
la struttura e lo spirito del-
l'opera mi sembrano difen-
dibilissimi. Tra qualche an-
no si scriveranno come ov-
vie le cose che a questo li-
bro vengono imputate co-
me eresia e snobismo».

A chi serve il vostro libro?

Teatro del '900 è stato pen-
sato soprattutto per il pub-
blico nuovo del teatro, per i
moltissimi giovani che in
questi anni si sono avvicina-
ti nella frequenza, nello
studio o addirittura nella
pratica. È possibile leggerlo
a diversi livelli: da quello in-
formativo più semplice a
quello più problematico.
Non è vero che sono stati
dimenticati autori impor-
tanti. Osborne o Majakov-
skij non hanno capitoli a loro
intestati, ma hanno il rilievo
che meritano all'interno di
altre voci, come quelle dei
teatri nazionali».

RIZA

PSICOSOMATICA

RIVISTA DI MEDICINA GLOBALE

IL MASCHILE E IL FEMMINILE

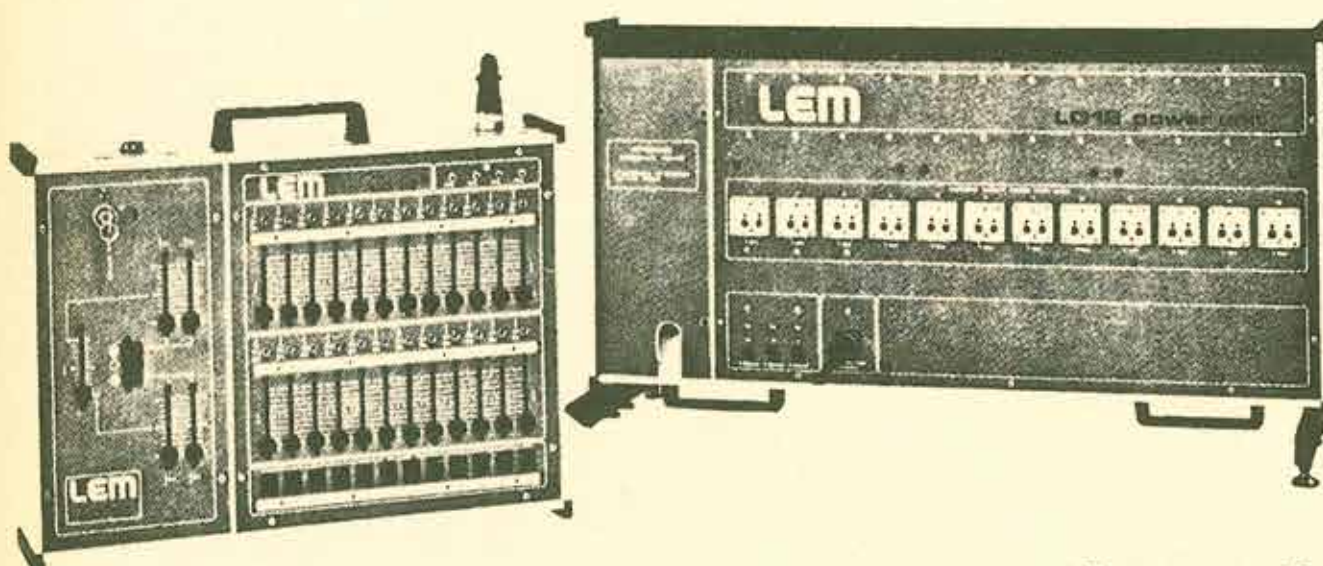


IN EDICOLA

PER ABBONARSI VERSARE LIRE 13.000 SUL C.C.P. N. 14125207 INTESTATO A RIZA PSICOSOMATICA MILANO

FINALMENTE

UN REGOLATORE DI LUCI PROFESSIONALE
DI PRODUZIONE ITALIANA



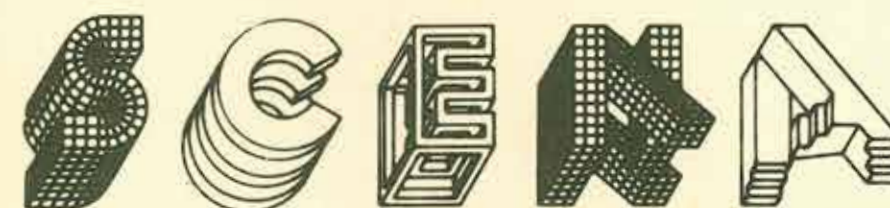
Alimentazione in 380V + N.
Unità di potenza da 12 circuiti.
2 kw per circuito con doppio
fusibile di protezione.
Manipolatore separato.
Apparecchio modulare fino a
un massimo di 60 circuiti,
con l'aggiunta di estensioni da
12 circuiti.
Cavo di collegamento tra potenza
e manipolatore da 25 m.
Cursore generale a incrocio
tra il piazzato A e B.

Prezzo per 12 circuiti completo:
L. 2.680.000

RIVENDITORE ESCLUSIVO

elio gemmi

Via L. Muratori n. 10, Milano. Tel 02/5460570



é in edicola il n°5



roberto benigni: intervista

mensile di cinema teatro e musica

PER ABBONARSI VERSARE LIRE 20.000 SUL C.C.P. N. 14125207 INTESTATO A RIZA PSICOSOMATICA MILANO
SPECIFICANDO NELLA CAUSALE «ABBONAMENTO A SCENA»

Fine dell’umanesimo

di Richard Schechner

«Postmoderno» è un termine valido? Dice cioè qualcosa? Se sì, che cosa dice? Preciso innanzitutto che non si tratta di una semplice disquisizione sui termini. Il modo in cui viene definito un determinato periodo o stile influenza il lavoro prodotto nel suo ambito, e anche quello prodotto successivamente e in contrapposizione ad esso. Basti pensare ai termini «classico», «moderno», «tradizionale», «romantico», ecc.... In secondo luogo, un esame della definizione può aiutarci a capire che genere di teatro si fa oggi. Attenzione, però: in America c'è una passione per l'originalità, che viene considerata un valore di per se stessa. Quando non compare niente di originale si ha la tentazione di prendere ciò che c'è e dargli un nuovo nome. E quando non hanno a portata di mano nuovi nomi, i giornalisti si limitano semplicemente a far precedere dalla parola «nuovo» termini generici. Ecco così «nuova danza», «nuovo teatro».

Il termine parallelo a «postmoderno» è «postbellico». Per «postbellico» si intende tutto ciò che è accaduto dopo la Seconda guerra mondiale. Forse si tratta di un termine davvero appropriato perché la Seconda guerra mondiale è stata quella che ha visto l'uso della bomba atomica e di conseguenza la dimostrazione che l'uomo è in grado di distruggere la propria specie e rovinare totalmente la biosfera. Questo ha portato al sorgere della fase post-umanista: «rovinare» la biosfera per chi? Probabilmente in un ambiente fortemente carico di radiazioni si sarebbero formate delle strane specie di insetti. «Rovinare» significa rendere impossibile la vita dell'uomo e anche di altri mammiferi. La civiltà nata 8000 anni fa con l'introduzione dell'agricoltura sarebbe senza dubbio morta. Chiaramente noi umani siamo stati posti di fronte a un limite ben preciso: basta con le guerre totali, cioè basta con le guerre in cui vengono utilizzati tutti i tipi di armi disponibili. No all'olocausto atomico.

Parallela a questo è la disintegrazione del potere delle nazioni-Stato. Queste unità storiche e culturali dell'umanità sono fondate per lo più sulla lingua: Francia-francese, Cina-cinese, Inghilterra-inglese, ma non sempre è così. Dell'impero romano facevano parte molte persone che non parlavano latino; così pure in Urss molti non parlano il russo. La struttura che vede la lingua come base delle nazioni come basi della continuità sociale, politica, economica e culturale, si sta sfaldando. In alcuni paesi si parlano troppe lingue perché sia possibile un'organizzazione omogenea secondo linee linguistiche. Questo vale per molta parte dell'Africa, dell'India e dell'Urss; potrebbe valere anche per il Canada, la Francia, la Spagna e l'Inghilterra. Ancora più importante è il fatto che i linguaggi verbali — portatori di cultura e basi della letteratura — vengono sempre più sostituiti dai linguaggi matematici. Questi ultimi, fatti di frammenti di informazioni, sono universali ed elitari al tempo stesso. Come il sanscrito, i linguaggi dei calcolatori sono totalmente artificiali e di conseguenza perfetti dal punto di vista logico. Essendo artificiali vengono capiti solo da una piccola parte della popolazione e parlati soltanto dai calcolatori. Ma questi perfetti linguaggi artificiali stanno dominando sempre di più gli scambi economici, scambi che nell'ottica della nazione-Stato sono non-ideologici. L'insorgere di un linguaggio universale controllato da un'élite e parlato da nessuno sta dando corpo a un ordinamento del mondo all'insegna di una terribile stabilità.

Stabilità? Come posso parlare di stabilità quando l'Iran è in tumulto, il Vietnam sta occupando la Cambogia, l'Etiopia e la Somalia sono ancora in guerra, Israele e l'Egitto non sono certo in pace, e l'America e le altre nazioni industrializzate sono piegate dall'inflazione e costrette a fronteggiare la recessione o la depressione? E sono sicuro che anche nel prossimo futuro ci troveremo di fronte a una serie di «situazioni difficili». Si tratta comunque di fenomeni di disturbo effimeri e limitati, che non interrompono lo scambio di informazioni che costituiscono l'attività economica delle multinazionali; così pure non porteranno allo scoppio di una guerra mondiale intensa come conflitto atomico che blocca lo scambio di informazioni.

La scala di misurazione della stabilità è data dalle guerre mondiali e dalla distruzione della biosfera. Secondo questo criterio di valutazione credo che le nazioni-Stato non siano più in grado di produrre azione. Sono diventate piuttosto una forma di spettacolo. Le crisi, un certo tipo di guerre tra stati, i discorsi dei presidenti, dei ministri, generali e affini, l'ascesa e la caduta dei vari scia, re e bande dei quattro: sono tutti modi per tenere preoccupate le grandi popolazioni. Penso che la stabilità sia l'accettazione dei limiti posti alle azioni degli uomini — limiti che non sono da intendersi come gli estremi confini della conoscenza o dell'abilità, ma come una cornice consapevolmente costruita attorno a ciò che è «accettabile», definendo così «impossibile» tutto ciò che da questa cornice resta fuori.

Accettare una simile impostazione significa la fine dell’umanesimo. Su questo punto ho delle opinioni contrastanti. L’umanesimo misura ogni cosa sulla base di ciò che la gente può immaginare e/o fare; il suo motto naturalmente è «L'uomo è la misura di tutte le cose». L’umanesimo è un'ideologia molto arrogante, antropocentrica, espansionistica e vitalistica. Sia il capitalismo che il marxismo sono umanisti. La sociobiologia invece non lo è. Per il sociobiologo le fonti e i limiti dell'azione umana risiedono nelle strutture genetiche. La sociobiologia non è che uno dei molti preannunci della stabilità di cui sto parlando. Altri sono i linguaggi dei calcolatori, le corporazioni multinazionali e il teatro postmoderno. Tutti hanno in comune un rifiuto dell'esperienza, degli avvenimenti normali che si succedono lungo una traiettoria lineare, della «storia» intesa nel semplice senso di «ecco ciò che accade» oppure «c'era una volta». Questi sistemi in apparenza diversi vedono invece l'esperienza secondo ciò che gli Hindu chiamano *maya* e *lila* (illusione e gioco), una costruzione della coscienza. La «realtà ultima» sta da qualche altra parte: nei geni per i sociobiologi; nello scambio di merci per gli economisti; nello scambio di informazioni per le multinazionali.

E il teatro postmoderno? Ho cominciato col dire che «postmoderno» è parallelo a «postbellico» e ho cercato di spiegare il significato del secondo termine. Anche «postmoderno» ha un significato preciso ed è analogo a quello di «postbellico»: l'organizzazione dell'esperienza in un periodo in cui l'esperienza è *maya-lila*. Cerca cioè di organizzare i frammenti di informazioni in modo che possano esistere sia come esperienza (cosa di cui il teatro si è sempre occupato) che come ciò che sta dietro e forma la base dell'esperienza stessa. Si tratta di un'opera di sdoppiamento molto difficile. Il teatro postmoderno non utilizza più come base il racconto di una storia. Narrazione equivale a esperienza come azione. Ma visto che l'esperienza è *maya-lila*, non è né adatta né attendibile in quanto azione. E siccome l'artista occidentale — a differenza di quello indiano — vuole che la rappresentazione non si limiti a mettere in scena la verità ma sia la verità stessa, o perlomeno sia veritiera, questa disintegrazione alla radice della verità e questa distruzione dell'esperienza aprono una grossa crisi.

L'artista indiano risolve questa crisi rendendo *lila* la maggior parte delle sue rappresentazioni. Esse procedono come un gioco, ma nel finale esplodono in un'altra dimensione: si pensi per esempio all'improvvisa eruzione del reale divino durante la cerimonia arati in cui si agitano le torce accese, alla fine di ogni spettacolo del Ramilia. Nel momento in cui ardono le fiamme, la gente si fa avanti per poter vedere anche di sfuggita i ragazzi-che-momentaneamente-sono-dei. Quando il fuoco si spegne svanisce anche la loro divinità. Essi stanno solo «giocando ad essere» dei. Ma persino il loro momento di fuoco, visto da una prospettiva di storia divina, è solo *lila*. Le due sfere dell'esperienza convengono: il gradino più alto della scala umana viene a sovrapporsi con il gradino più basso di quella divina. Ciò che è una realtà quasi accecante per l'uno, è solo un gioco per l'altro. Ma noi non disponiamo di un sistema così raffinato di sovrapposizioni e realtà ascendenti-discendenti.

Le informazioni che fino dai tempi del Rinascimento erano rimaste aderenti alla storia — che si strutturavano cioè secondo schemi specifici, allo stesso modo in cui la limatura di ferro si dispone secondo le linee di forza di un campo magnetico — ora sono libere. Un tempo la narrazione era il magnete, ma adesso è scomparsa insieme alla nazione-Stato. Tuttavia gli elementi di una rappresentazione non cadono a caso di qua e di là. Uno dei punti chiave del postbellico-postmoderno è che non accadono incidenti. Tutti gli elementi sono collegati tra di loro; tutta l'esperienza fa parte di un sistema. Infatti l'imprevisto è il terribile, il catastrofico. Ciò che un tempo si considerava imprevisto, anarchico e caotico, viene adesso definito «indeterminato». Ma i lavori di Cage e altri che utilizzano l'indeterminato sono solo alcune tra le molte produzioni post-moderne, anche se sono proprio esse a rappresentare il postmoderno allo stato più puro. Gli altri tre modi principali di fare teatro postmoderno si strutturano rispettivamente su: cose-spazio-tempo (Wilson, Foreman); se stessi (Le Compte-Gray, Mabou Mines); il collettivo (Squat). Di qui le quattro basi del postmoderno: 1) l'indeterminato 2) cose-spazio-tempo oppure materiale-cronologico 3) narcisismo 4) collettivismo. Questi elementi possono costituire la narrazione diventando le forze organizzatrici di una performance. Le quattro «basi» possono essere raggruppate così: 1) il formale: l'indeterminato + cose-spazio-tempo; 2) l'umano: se stessi + il collettivo. Credo che questi elementi base siano da ricollegare alla «retribalizzazione», che è essa stessa collegata alle rappresentazioni rituali e ritualizzate. Si tratta, dopo tutto, di basi tecniche. È il rituale che viene a sostituire la narrazione, e i quattro elementi base sono i mezzi per ritualizzare le rappresentazioni. Volendo fare uno schema che metta a confronto gli elementi del moderno e del post-moderno, il risultato è il seguente:

Tecniche:	MODERNO logica dell'azione allestimento scenico personaggio famiglia con e contro Stato narrazione nazioni-Stato competizione	POSTMODERNO l'indeterminato cose-spazio-tempo narcisismo collettivo con e contro tribù rituale corporazioni multinazionali collaborazione travestita da competizione dirigenti di corporazioni non visibili economia-religione stabilità ideologia maya-lila delimitazioni, confini nei segmenti di informazioni che stanno dietro-sotto l'esperienza
Linee direttive: Visione del mondo:	leaders nazionali visibili	
Potere;	politica-economica cambiamento pragmatismo la verità è verificabile assenza di limiti nell'esperienza, nelle azioni significative	
Modo:	attivo, indicativo	
Limiti: Basi:		
Tempi:		

Questo schema collega correnti presenti nel mondo con correnti presenti nel teatro. Sono poche le persone che fanno questo tipo di agganci. Non si tratta della vecchia questione brechtiana di «politica» e «teatro» (anche se essa pure è importante) ma del fatto che dobbiamo scoprire se la storia è entrata in un nuovo ciclo oppure no. Si sta davvero aprendo una nuova fase per le società umane oppure è solo un'illusione? Domanda impossibile, perché se c'è una nuova fase allora apparirà come un'illusione; e se invece esiste la certezza di stare entrando in una nuova fase, è questa certezza stessa di dimostrare che niente è cambiato. Io credo che questi siano tempi nuovi, che una certa linea di demarcazione sia stata oltrepassata. Vanno identificati tutti gli agganci, dai più piccoli ai più grandi. E in questo periodo il teatro è uno di quei luoghi dove le nuove tendenze e i rapporti che intrattengono con i vecchi schemi possono essere rappresentate, analizzate, capite.

Alcune spiegazioni per quanto riguarda lo schema. Quando dico che il rituale viene a sostituire la narrazione mi riferisco al rituale nel suo senso etologico di ripetizione, esagerazione (ampliamento, diminuzione, accelerazione, rallentamento, congelamento) e uso di maschere e costumi che modificano in modo notevole la forma umana. Quando dico che una delle tecniche postmoderne è il narcisismo, non intendo l'egocentrismo. Vedersi al centro del mondo è un modo di pensare moderno. Ma che l'io veda se stesso e abbia un rapporto con il suo riflesso, il suo doppio, come se si trattasse di un'altra persona, è un'esperienza postmoderna. Diventare coscienti di questo sdoppiamento, postulare l'esistenza di un terzo se stesso consapevole del rapporto di reciprocità degli altri due: è una forma di «riflessività» tipicamente postmoderna.

Quando dico che il potere sta sconvolendo dal visibile all'invisibile, dalla politica alla religione, non mi riferisco necessariamente alle religioni oggi conosciute dagli uomini. Intendo piuttosto la creazione di «misteri» o *sanctums* l'accesso ai quali è limitato a quella classe speciale di persone che conoscono il linguaggio di «chi dice la verità». Quelli che dicono la verità possono essere i calcolatori oppure altri esseri artificiali, e i loro oracoli si organizzeranno a poco a poco in caste sacerdotali. Quando dico che i tempi del postmoderno sono il passivo e il congiuntivo — e collego questa assunzione con l'idea che la base della realtà sia dietro e sotto l'esperienza — voglio dire, per esempio, che se una persona non si sente bene farà quasi automaticamente al suo corpo qualcosa che sia in grado di modificare il suo programma d'esperienza: una pillola, un narcotico, un massaggio o altro. Il corpo è considerato un processore. Basta cambiare l'equilibrio endocrino o qualcos'altro e anche l'umore cambierà. Non soltanto il corpo e l'«io» (che è nel/del/sul corpo) ma anche la società e l'ambiente esterno vengono considerati manipolabili per mezzo di una semplice regolazione dei loro componenti sub-esperienziali. Rielaborare le informazioni è il solo modo per modificare l'esperienza.

Passiamo ora ai lavori teatrali in particolare. Parlerò soltanto di quelli che ho visto, senza cercare di fornire una documentazione — cosa che non so nemmeno se sia possibile, soprattutto con i lavori postmoderni, specializzati nell'inviare segnali multipli. I segnali multipli possono successivamente essere tradotti in codici semplici, come la scrittura,

anche quando vengono arricchiti dalle foto. Tutto ciò mette il teatro in una situazione ancora più pericolosa di prima. L'arte è evanescente. Il postmoderno è ossessionato dalla «conservazione» delle informazioni. Il teatro postmoderno è multiplo e quindi inconservabile. L'unica speranza è che in futuro ci siano teatri e che il bisogno di conservare i lavori classici venga ridotto. Il teatro moderno non aveva questo problema: la narrazione di solito dava corpo ad un copione scritto e i migliori studi critici vertevano di fatto sul dramma. E poiché il dramma sosteneva la narrazione, gli studi critici erano ragionevolmente accurati.

Inviare dei segnali multipli è uno dei segni distintivi del teatro postmoderno. Prendiamo ad esempio *Shaggy Dog Animation* dei Mabou Mines. La prima parte inizia con gli attori in piedi di fronte a un enorme quadrante di radio. Quasi tutto quel che dicono viene filtrato attraverso un altoparlante. Le voci sono intenzionalmente distorte, il volume si alza e si abbassa. Ciò che viene detto è testualmente rappresentato sotto forma di monologo: sono tutte parole di Rose, il cane. Ma questo monologo è frammentato tra otto persone.

«Il filo conduttore è tenuto da una o due voci, mentre a tratti delle parole vengono ripetute da altre voci in modo da sviluppare un andamento corale. In certi momenti l'amplificazione e la distorsione del suono hanno la meglio: i significati delle parole vanno persi, gli stati d'animo accentuati. Parecchie volte sia le luci che i microfoni vengono spenti; un attore si volta verso il pubblico, accende un cerino che gli illumina il viso e dice qualche parola con un tono di voce normale e diretto. Poi, dopo una frazione di secondo di black-out, ritorna l'immagine precedente. Qua e là si colgono degli effetti sonori attinenti: il rumore dell'acqua versata nella ciotola del cane, un fischio, uno schiocco delle dita, grida e respiri affannosi. Il suono rispecchia letteralmente l'immagine del cane, in contrapposizione all'ambiguità del linguaggio». (Nyeboe, «TDR» vol. 22, pag. 46)

Le azioni degli attori non illustrano il testo. E il testo non racconta una storia in modo diretto, come è tipico del teatro moderno. Senza dubbio dalle azioni, dalle parole e dall'ambientazione si può cavare una storia. Rose è un cane che appartiene a John; Rose ama John; il suo amore non è corrisposto quanto vorrebbe; Rose è cane donna puttana moglie amante attrice (o due o tre) burattino concetto modo di considerare l'esperienza e riorganizzare le informazioni affinché formino nuove esperienze, gioco e artificio. Se tutto ciò che recepite in *Shaggy Dog* è solo una storia difficile da capire, non avete colto il punto essenziale del lavoro e avete perso tempo. È impossibile spiegare secondo il codice semplice della narrazione ciò che *Shaggy Dog* esprime nel codice multiplo della performance. *Shaggy Dog* non ha una spina dorsale e nemmeno l'anima» o il «nucleo» aristotelici. L'intenzione di *Shaggy Dog* è di scomporre le esperienze di Lee Breuer — autore e regista — e dei suoi colleghi (la moglie Ruth Maleczech e la figlia Clove Galilee comprese) in frammenti di informazioni e brandelli di comportamento. Ma cosa significa tutto ciò? Questo è un altro passo in avanti, un processo di ricostruzione che nella maggior parte del teatro postmoderno non ha ancora avuto luogo.

Three Places in Rhode Island («PAJ», autunno 1978) — la trilogia prodotta da Spaldin Gray e Elizabeth LeCompte — si colloca tra il moderno e il postmoderno. In questi ultimi quattro anni ho potuto osservare lo sviluppo graduale di questi tre lavori. Conosco molte delle persone che li hanno elaborati. Il modo in cui Gray e LeCompte lavorano è diverso per ciascuno dei due. Gray segue i propri impulsi e suggerisce esercizi o improvvisazioni. LeCompte «cura» il tutto, propone delle variazioni, introduce elementi nuovi. Anche altri collaboratori di vecchia data come Ron Vawter e Libby Howes introducono immagini ed azioni. All'inizio del lavoro non c'è alcun tentativo di «raccontare una storia» o «narrare» qualcosa. Ciò che i lavori diventeranno dipende dalla scelta di LeCompte, da ciò che lei vedrà come materiale emergente tra tutto quello che viene proposto.

Ma questa è solo una metà del procedimento. L'altra metà — in questa trilogia e non in tutto il teatro postmoderno — consiste nell'uso della vita di Gray come fonte primaria di materiale. La sua vita e cioè i ricordi d'infanzia, lo stretto rapporto con la madre il cui suicidio è al centro della trilogia sotto forma di mistero irriducibile e crimine irrisolvibile. Il pubblico vede Margaret Elizabeth Horton Gray soltanto di sfuggita: è un volto sulle diapositive di famiglia; una voce prestata da un'attrice; il soggetto intorno al quale vertono le interviste registrate che Gray fa al padre, alla nonna paterna, al medico dell'ospedale dove la donna è stata ricoverata e sottoposta ad elettroshock; è una figura collegata al destino di Celia Copplestone in *The Cocktail Party* di Eliot. Tuttavia il nucleo della trilogia non è la madre di Gray. E questo non è nemmeno uno di quei lavori incentrati sul ricordo che, dopo un po' portano il pubblico a «conoscere» la persona rievocata. Il nucleo della trilogia è la coscienza che Gray ha della propria coscienza rispetto all'assenza della madre. Questa coscienza viene tradotta nei segnali multipli della performance. E i segnali multipli comprendono degli aspetti tecnici: movimento astratto, dramma, filmati, diapositive, nastri registrati, musica, recitazione sincrona, scelta dell'ambientazione, prospettiva forzata. Ma il processo grazie al quale la trilogia si è formata supera la tecnica: un processo costituito da improvvisazioni di gruppo, ricerche, discussioni. Un punto centrale c'è: la ricerca concreta che Gray fa per sapere chi era — è sua madre e cosa è successo — sta succedendo a lui. Lei è morta ma lui è qui. È in lui che convergono le linee di forza della biografia e della ricostruzione teatrale. È lui che sta di fronte al pubblico e si presenta: è reale e fittizio, privato e pubblico, naturale e artificiale.

I segnali multipli del teatro postmoderno sono una cosa molto diversa dagli elementi tipici del teatro moderno. È naturale che entrambe le forme coesistano. Gli spettacoli moderni emettono una quantità di segnali: il movimento, la musica, il dialogo, la scena ecc... Ma tutti questi elementi vengono fatti ruotare attorno a un «perno creativo» la cui gestione va dal commediografo al direttore di scena, allo sceneggiatore e agli attori. Inoltre è l'opera teatrale in se stessa ad avere una spina dorsale in grado di sostenere tutti gli altri segnali. L'ideale della maggioranza del teatro moderno è stato quello di amalgamare tutte le parti di uno spettacolo in un'unità. Dal punto di vista teorico esso ha a che fare con il paradosso secondo il quale il teatro è «composto da» più espressioni artistiche: la pittura, la danza, la recitazione, l'architettura, ma grazie all'opera del direttore di scena, che interpreta le intenzioni del commediografo, diventa «una cosa a sé», una unità artistica. L'altra tendenza moderna — esemplificata da Artaud e Grotowski — vuole scoprire il teatro «essenziale»: cioè quello che diventa il teatro una volta spogliato da tutto ciò che non gli è necessario: un teatro povero in uno spazio vuoto. Questi due tipi d'approccio — l'unità artistica e il teatro povero — sono moderni. Entrambi sono in contrapposizione con il postmoderno.

Il postmoderno non ha bisogno di cercare un'unità. L'unità è collegata ai frammenti di informazioni che stanno alla base dell'esperienza, e può essere indeterminata. I segnali vengono inviati simultaneamente su canali diversi. Il passaggio da un canale all'altro è semplice. L'impulso subisce una trasformazione: dal movimento alla parola ai media allo spazio ecc... Ogni canale è controllabile individualmente. La recitazione consiste nell'attivarne uno e interrompere l'altro. Quando Wilson rallenta il movimento non intende dire che la stasi è il teatro essenziale. Anzi, non sta dicendo proprio niente; sta facendo qualcosa. Sta giocando con i rapporti che intercorrono tra la durata e il movimento; sta regolando i segnali di questi due canali, separandoli dagli altri. Il tempo prolungato e le azioni rallentate dei lavori di Wilson vengono recepite dal pubblico come azioni o meglio, per essere più precisi, come proiezioni di azioni. Uno degli espedienti strategici più importanti del teatro moderno è quello di incoraggiare le proiezioni, di servire da schermo. E una delle conseguenze della regolazione dei canali, uno per uno è che le azioni che in precedenza erano nate in modo spontaneo e intuitivo (azioni sorte dal rapporto reciproco degli attori) vengono reificate, trattate «in modo astratto» o come «elementi formali». Questa reificazione — e faccio notare che non sto usando la parola in senso negativo, anche se da un punto di vista umanista lo è, è uno degli elementi che danno al teatro postmoderno una caratteristica «rituale», e lo collegano al teatro tradizionale dell'Asia. Teatro che ha avuto un'influenza senz'altro non marginale su artisti come Artaud, Brecht, Grotowski, Cage, Glass, Breuer, Brook.

E che cos'è il sistema mudra del Kathakali se non una reificazione dei movimenti della mano e del viso? Grazie a un codice molto ben sviluppato le mani dell'attore possono esprimere una cosa e il suo viso un'altra. Il trucco del viso è denotativo. Talvolta nel corso della rappresentazione l'attore si guarda le mani e reagisce a ciò che esse stanno dicendo, oppure prende uno degli specchietti che ha attaccati al costume, si guarda il viso e reagisce a ciò che vede. L'attore vede il personaggio e recita insieme a lui. Allo stesso modo, nel teatro No, la maschera e il costume a strati dell'attore non soltanto lo separano dalla vita di tutti i giorni ma gli danno anche la possibilità di assumere un ruolo che non sia solo un'estensione di sé, ma altro da sé. Lo *hana*, o fiore, dell'artista No maturo consiste nella sua capacità di recitare ciò che non è: è facile che un giovanotto impersoni una signorina, ma è vera arte che sia un uomo anziano a farlo. I risultati del teatro No sono legati alla distanza che viene messa tra l'attore e il suo ruolo. Distanza mantenuta anche dai costumi, dalle maschere e dalle diverse tradizioni che circondano ogni spettacolo (rituali preparatori, guardare allo specchio maschera e costume prima di andare in scena ecc.), dalla struttura architettonica regolare dei teatri, dalle tradizioni familiari ecc...

La reificazione non rende uno spettacolo teatrale meno nobile, né lo priva dell'impatto sul pubblico. Brecht usava la reificazione come espediente anti-emozionale perché il teatro occidentale era sovraccarico del sentimentalismo che accompagna il naturalismo mimetico. Tuttavia il sentimentalismo non è di per se stesso legato ad un solo stile: il Kabuki, ad esempio, con tutta la sua stilizzazione, è squisitamente sentimentale. La reificazione sposta il punto di vista da «la storia che viene raccontata» al «modo in cui» viene raccontata. I segnali vengono liberati dalla funzione di servire la narrazione. La differenza fondamentale tra il teatro asiatico e quello postmoderno è che il primo usa canali controllati dalla tradizione. La tradizione — sistema collettivo ma spesso inconscio di regole e convenzioni — ha la funzione che nel teatro moderno viene assolta dalla narrazione. Nel No anche la più lieve variazione di un gesto è considerata radicalmente innovatrice. Allo stesso tempo però la tradizione incoraggia gli attori del No a scegliersi per ogni ruolo un costume tra parecchi a disposizione, dando così loro modo di seguire il proprio stato d'animo, almeno fino a un certo punto (la stagione e l'occasione specifica in cui ha luogo lo spettacolo limitano la scelta). Gli artisti postmoderni stanno imparando ad usare i canali della comunicazione indipendentemente da principi organizzatori quali la narrazione e la tradizione. Credo che questa situazione sia temporanea perché è instabile, e anche perché evita i programmi politici, personali o culturali. L'indeterminato va benissimo per un mondo perfetto dove effettivamente ogni esperienza è pari all'altra. Ma in un mondo carico di processi conflittuali, determinati sistemi, scopi e valori vengono preferiti ad altri. Questo causa naturalmente una serie di problemi: chi deve decidere cos'è «preferibile» e in base a quale criterio? Mentre gli schemi dell'ordinamento del mondo diventeranno più precisi, la fase dell'arte non-tradizionale (il postmoderno non-tradizionale) passerà. Verranno sancite delle regole per la selezione e l'uso dei vari canali. Non credo che esse si baseranno sulle regole della narrazione, verranno piuttosto dall'elaborazione delle informazioni. Sta per arrivare un'arte postmoderna tradizionale.

L'aggancio tra il postmoderno e il rituale non coinvolge soltanto la «retribalizzazione». Nelle culture orali i rituali vivono attraverso la memoria dei vecchi e degli sciamani, il mito e le tradizioni. Le rappresentazioni sembrano tradizionali ma non lo sono. La differenza è che le rappresentazioni tradizionali si basano sul testo scritto e su una messa in scena prefissata. Il testo scritto dà al teatro tradizionale la possibilità di «rivivere» al di fuori del tempo e del luogo della sua origine. Storicamente questo fattore ha permesso l'espansione dei valori legati al teatro: l'induismo e l'arte indù sono scesi insieme attraverso il sud-est asiatico; il buddismo e l'arte buddista sono passati dalla Cina al Giappone. Oggi tuttavia c'è un grande bisogno di forme di spettacolo religiose e culturali che siano però staccate da sistemi di valori, ideologie e religioni.

Il teatro No non è solo un'espressione drammatico-rituale ma anche una forma di spettacolo in grado di intrattenere un pubblico moderno, turisti compresi; non viene rappresentato solo in Giappone dai giapponesi ma anche nel Kansas dagli studenti americani. Di fatto i moderni sistemi di trasporto stanno dando anche al teatro orale la possibilità di viaggiare. Sponsorizzati dalla fondazione O'Neill, gli aborigeni australiani hanno eseguito alcune delle loro danze rituali sulla spiaggia di New London; i danzatori Sufi sono saliti sui palcoscenici d'Europa e d'America; i monaci buddisti e i preti scintoisti si sono esibiti a fianco a fianco con degli esperti di arti marziali in uno special organizzato dall'attore giapponese Yoshi Oida del gruppo di Peter Brook. Tutte queste ormai non sono più curiosità isolate, e c'è un'amalgama sempre crescente tra teatro orale e tradizionale. Il teatro internazionale rappresenta una speranza di sopravvivenza per molte espressioni artistiche individuali, adesso che le culture orali sono in via di estinzione. Ma questo genere di teatro è di fatto costituito dall'uso di forme orali e tradizionali come moduli degli spettacoli postmoderni. Il sistema di segnali multipli è decodificabile attraverso un punto di vista che tenga conto di più culture diverse; i programmi teatrali aprono così delle «piste» cariche del materiale più ricco e

interessante che c'è a disposizione. E' un approccio alla Barnum — e sarebbe interessante discutere sul fatto che il circo Barnum è una forma pre-moderna di spettacolo postmoderno. Mentre il teatro orale e quello tradizionale salgono sugli aerei, un altro tipo di teatro orale fa la sua comparsa nelle città. Le chiese evangeliche, il voodoo, i guaritori di vario genere, gli intrattenitori di strada, i mimi: il teatro dei tempi duri, che esiste ai margini e negli anfratti della società; gli spettacoli allestiti per divertire e tirare su qualche soldo. Questi teatri cittadini non ufficiali stanno sostituendo il teatro moderno in quanto forme di critica dell'ordinamento sociale. Secondo me oggi esistono quattro tipi di teatro: orale, tradizionale, moderno e postmoderno.

MODERNO
Ruolo e attore separati; prove come mezzo per unirli. Apprezzata l'originalità. Nelle prove si formano i dettagli della rappresentazione ma non il testo.

Gli attori più giovani studiano per imparare una «gamma tecnica» della recitazione applicabile a qualsiasi spettacolo. Gli artisti sono individui che di tanto in tanto si trovano a lavorare insieme nella stessa compagnia; ciascuno ha la sua carriera.

Lavori spesso critici rispetto all'ordinamento sociale-politico-economico.

TRADIZIONALE
Ruolo e attore separati restano tali. Frequente l'uso di maschere trucco. Apprezzato il mantenimento di uno schema fisso. Regole per l'improvvisazione. Nessuna o poche prove. Si impara a recitare ruoli specifici. Si impara attraverso l'imitazione o la manipolazione diretta del corpo da parte del maestro.

Ruoli ereditari o di famiglia. Gli artisti fanno parte di gruppi: caste, famiglie ecc... I lavori spesso sostengono l'ordinamento religioso-ideologico.

POSTMODERNO
Ruolo e attore separati; restano tali nella rappresentazione. Apprezzata l'originalità. Assenza di schemi prestabiliti; talvolta il testo si forma durante le prove. Alcuni attori studiano recitazione, altri no.

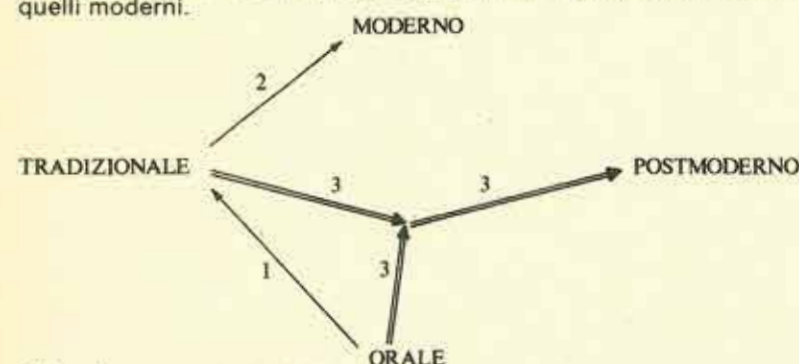
Spesso gli artisti sono organizzati collettivamente in gruppi

Lavori per lo più non politici, non ideologici.

ORALE
Ruolo e attore separati; spesso si raggiunge un'identità totale per mezzo della trance. Assenza di regole fisse. Talvolta si segue uno schema rigido, talvolta uno schema libero. Nessuna o poche prove. Si impara a recitare ruoli specifici. Oppure ci si limita all'osservazione.

Ruoli ereditari o di famiglia. Gli artisti fanno parte di gruppi: caste, famiglie ecc... I lavori spesso sostengono l'ordinamento religioso-ideologico.

I punti d'incontro e di contrasto balzano all'occhio. Quello che più mi interessa è la dinamica esistente tra questi tipi di teatro. Prima del periodo moderno c'era un processo regolare (1) per cui alcune forme di teatro orale si fissavano in forme tradizionali. Il teatro No si è sviluppato proprio così: da precedenti espressioni popolari, religiose e di danza; allo stesso modo il ciclo europeo medievale è nato dai rituali e ecclesiastici e da forme di divertimento popolari. Successivamente, in Europa soltanto e come eccezione della regola generale, dal teatro tradizionale è nato quello moderno (2). Naturalmente esso faceva parte di quel grande fenomeno conosciuto come Rinascimento, fenomeno che nel corso dei quattro e più secoli durante il quale si è sviluppato venne chiamato con nomi diversi: umanesimo, positivismo, approccio scientifico ecc... Sembra che adesso, perlomeno nel teatro, si stia aprendo una nuova prospettiva (3). Il postmoderno è l'influenza maggiormente dai modi orali e tradizionali di fare teatro che da quelli moderni.



C'è anche un nuovo modulo teatrale che non ho inserito nello schema perché non so ancora come introdurvelo. Si tratta del recupero di antiche forme teatrali («restored performance») — cose come i morality plays del medioevo, i melodrammi americani del diciannovesimo secolo, la tragedia greca dei tempi di Sofocle. Sono forme che esistono solo per chi le studia sui libri. I repechages sono sempre più frequenti, forse perché il cinema ci parla dei tempi passati in un modo più fresco e vitale dei libri di archeologia e di storia. Di questi tempi non si corre certo il pericolo di perdere qualche forma teatrale. Il fatto che è più facile viaggiare, l'interesse per l'esotico (noi per le danze della Nuova Guinea, gli abitanti della Papuasias per il rock'n'roll), le tecniche postmoderne per cui l'esperienza si forma attraverso il montaggio di frammenti intercambiabili, e la consapevolezza di questo processo — hanno come risultante che performances di «questo luogo/tempo» vengono rappresentate fuori contesto in «quel luogo/tempo». Fuori da ogni contesto che non sia il postmoderno. Infatti il recupero storico è effettivamente una versione del postmoderno perché comporta che spettatori e autori del repechage siano in grado di modificare i canali temporali. Muoversi in un ambiente recuperato dal passato comporta dei veloci adattamenti strutturali e un'accurata elaborazione dei segnali multipli. E così, anche se ho tenuto distante le quattro categorie e non ho neppure ben delineato la quinta, c'è una caduta di tutte quante in due soli gruppi. L'orale, il tradizionale e lo storico stanno diventando il postmoderno; il moderno rimane invece distinto. Il moderno ci propone l'analisi, la critica, la narrazione, lo scetticismo — ciò che un tempo si definiva razionalità intellettuale e umanesimo; il postmoderno è il religioso, il sintetico, il ritualizzato, l'uniforme. E come ho già detto, la fase attuale del postmoderno, fase in cui i messaggi vengono inviati indipendentemente su canali diversi — sperimentalmente — sta già cedendo a una nuova estetica alla Disneyland. La molteplicità di oggi si risolverà in quel genere di stabilità reperibile nel teatro orale e tradizionale. La stabilità sta calando sul mondo. Ho paura che sarà una stabilità necessaria, medicina per l'ambiente, accettazione dei limiti, *pax atomica*. Ma mentre dico addio a Faust e Satana, condivido il loro eterno furore contro la fine dell'onnipotenza.

Richard Schechner

IF I WERE A POET

If I were a poet

what would I say
what would I say
what would I say
what would I say

would I say
would I say
what would I say

say would I, would I
would I, would I, say say
say would I
would I, would I, say say
say say say
would I, would I, say say
say would I, would I
say would I, say would I
would I, would I, say say

If I were a poet

would I say What
would I say What
would I say What
would I say What

would I say
would I say
what would I say

say would I, would I
would I, would I, say say
say would I
would I, would I, say say
say say say
would I, would I, say say
say would I, would I
say would I, say would I
would I would I say, say

If I were a poet

I say what would

If I were a poet

I say what would
I say what would
I say what would
I say what would

I say would
I say would
I say what would

I would, I would, yes
yes, yes, I would, I would
I would, yes
yes yes, I would, I would
Yes Yes Yes
Yes, Yes, I would, Yes
I would, Yes, I would, Yes
Yes Yes I would, I would

If I were a poet

say what would I
say what would I
say what would I
say what would I

would I say
would I say
what would I say

say would I, would I
would I, would I, say, say
say would I
would I, would I, say say
say say say
would I, would I, say say
say would I, would I
say would I, say would I
would I, would I, say say

If I were a poet

I would say what
I would say what
I would say what
I would say what

would I yes
would I yes
what would I yes

I would, I would, Yes
Yes, yes, I would, I would
I would Yes
Yes, Yes, I would I would
Yes Yes Yes
Yes, Yes, I would, I would
I would, I would, Yes
I would Yes I would Yes
Yes Yes I would, I would

If I were a poet

SAY WHAT I WOULD
say what I would
SAY WHAT I WOULD
SAY WHAT I WOULD

I say would
I say would
I say what would

Yes, would I, would I
Yes, Yes, I would I would
Yes Would I
Yes, Yes, I would I would

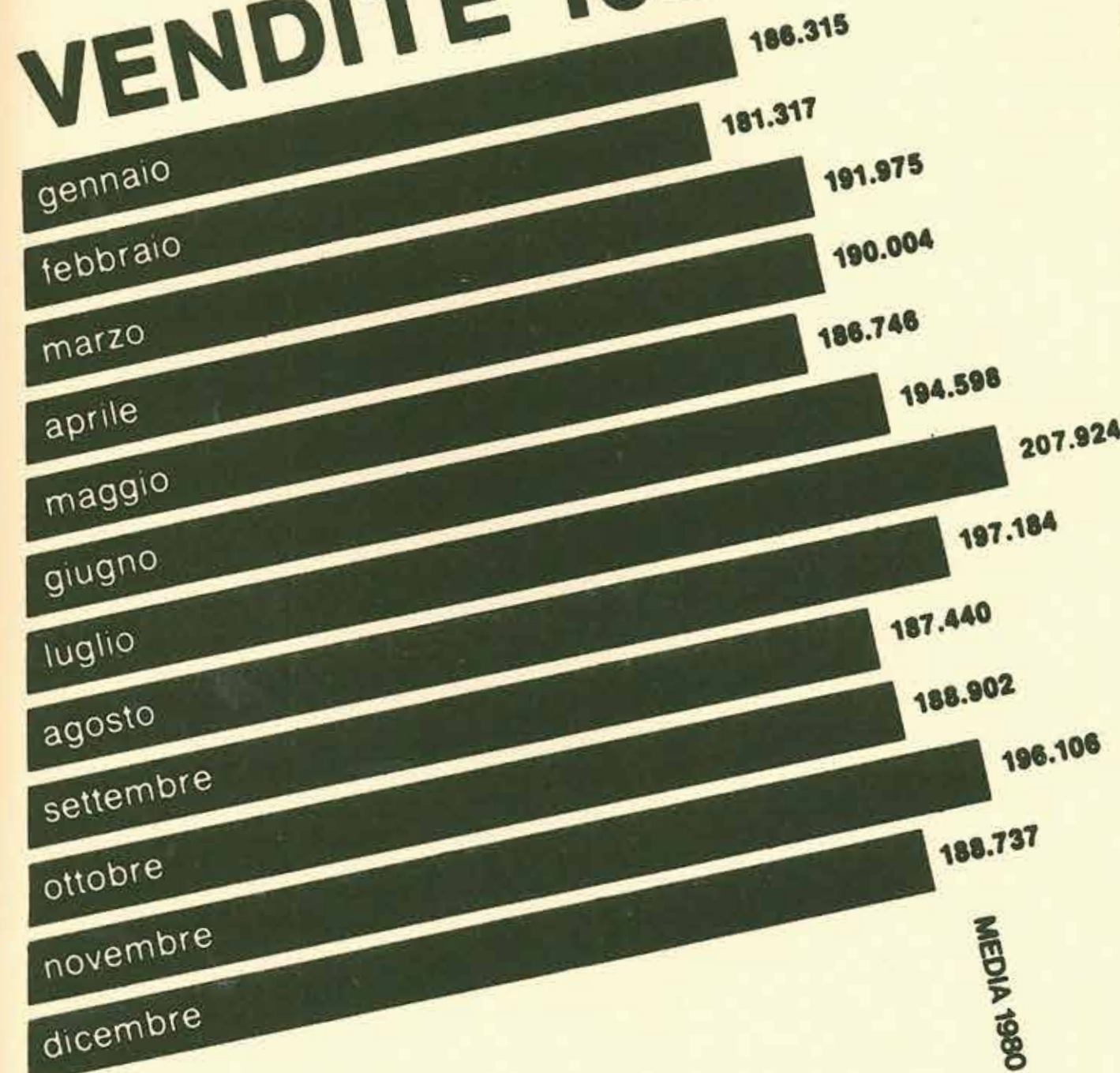
Yes, Yes, I would I would [REPEAT]
Say Say Say
Yes, Yes, I would, I would
Yes, Would I, would I
I would, yes, I would, Yes
Yes, Yes, I would, I would

Beth Anderson



A. MANZONI & C. Sp.A.
Sede Centrale: Via Villoresi, 13 -
20143 Milano - Tel. (02) 83872

VENDITE 1980



La media delle copie vendute giornalmente in edicola nel 1980 è stata di 191.200 copie (+ 8,4% sul 1979).

La Repubblica presenterà questi dati all'ADS per la certificazione.

Dall'indagine ISEGI 1980 la Repubblica, con 1.067.000 lettori medi giornalieri, risulta essere il secondo quotidiano d'informazione italiano a diffusione e lettura nazionale.

191.200 copie
VENDITE 1980

la Repubblica
1.067.000 lettori
ISEGI 1980

Ecologia del teatro

di **Ferdinando Taviani**

L'ambiente del teatro è diviso da un fossato che pochissimi ponti traversano: chi si occupa della storia, della teoria e della critica degli spettacoli lavora in zone che sembrano irrimediabilmente separate da quelle in cui lavora chi fa gli spettacoli. Lo spettacolo, su cui si esercita la ricerca degli uni e la riflessione degli altri, più che un guado e un terreno di incontro è un luogo degli equivoci e dei miraggi. Spesso i protagonisti attivi dei teatri parlano con sospetto e distacco degli intellettuali, come di coloro che ignorano la pratica e pasticciano con le teorie.

Dall'altra parte, i «critici» sono messi dalle nostre convenzioni culturali in una situazione di superiorità e di potere non sempre meritati ed esercitati responsabilmente. Si sentono infastiditi dagli argomenti e dai punti di vista di chi fa teatro, che vengono a turbare l'esercizio di un giudizio che vorrebbe essere onestamente estetico e culturale, e che non crede di poter e dover tener presente i problemi dell'altrui guadagno e dell'altrui sopravvivenza.

Ma non basta: tornano oggi ad essere relativamente numerosi gli studiosi e gli studenti fortemente interessati alla storia dei teatri e degli spettacoli, ma poco o nulla interessati agli spettacoli e ai teatri che oggi vivono e agiscono. La noncuranza nei confronti del teatro attuale torna ad essere ostentata e di nuovo si sente dire — come dicevano illustri studiosi del passato — «Io a teatro? Non ci vado!». Così l'illustre Frazer si vantava di non aver mai messo piede presso uno di quei popoli di cui dottamente scriveva nei suoi libri.

Questi atteggiamenti si ritrovano anche lì dove l'ambiente teatrale è, oggi, umanamente migliore, intendo dire fra i teatri di gruppo e fra quegli attori solitari che non hanno assunto i tic, i capricci e le malattie professionali che parlano il carattere della professione teatrale stabilizzata. Si trovano anche fra i giovani che studiano e scrivono di teatro cercando di liberarsi dagli idoli della pubblicistica e dell'università. Sia il primo che il secondo atteggiamento hanno lunghe tradizioni. È quasi per tradizione che gli intellettua, li appaiono agli attori come i castellani di teatri di carta, più lontani dal teatro materiale degli stessi spettatori, che pure sembrano legati agli attori da una reciproca mancanza di conoscenza. Se gli spettatori decretano tradizionalmente successi e insuccessi in maniera spesso imprevedibile, dagli intellettuali gli attori traggono — altrettanto tradizionalmente — lo sgomento solo a volte piacevole di vedersi definiti con significati e funzioni insospettate. Più spesso, traggono la pena di vedersi trattati con brillante e soddisfatta incomprensione.

Dal punto di vista degli intellettuali, gli attori sono a lungo apparsi o un enigma o una catastrofe. O appaiono come i possessori di una forza difficilmente interpretabile; oppure piegano i testi e il gusto artistico alle esigenze di un mestiere profano.

Sia il primo che il secondo atteggiamento, oltre ad aver una lunga tradizione, sono ancor oggi giustificati.

Si può forse pretendere che chiunque sia interessato alla storia del Cristianesimo debba bazzicare con i preti? E perché, allora, chi studia storia dello spettacolo dovrebbe bazzicare con gli attori? Colui o colei che si interessa della Rachel o di Kean, di Garrick o di Molière non riesce proprio a capire perché, in conseguenza di questi suoi interessi, dovrebbe visitare i teatri che passano per la sua città o che si radunano nei festival. Tanto meno riesce a capire perché dovrebbe interessarsi ad essi con un senso di responsabilità maggiore di quello di un comune spettatore o di una comune spettatrice pagante e di buona educazione.

D'altra parte, chi fa teatro sa quanta ignoranza del teatro materiale si nasconda dietro i discorsi degli storici, dei critici e dei teorici. E quando i loro discorsi si dirigono al suo presente lavoro, riconosce dietro quell'ignoranza sicura di sé uno sguardo che lo riduce con noncuranza alla pura superficie di un oggetto. Sa che nessuno si permetterebbe di discettare sul lavoro di un musicista senza sapere di musica, o di scrivere una critica di una partita di calcio senza conoscere le regole e la pratica di questo sport — mentre avviene, al contrario, che i critici teatrali abbiano spesso rivendicato il loro diritto all'ignoranza (e l'abbiano abbondantemente esercitato) nascondendolo sotto l'ipocrita pretesa d'essere «semplici spettatori come gli altri». È quindi naturale e giustificato che gli uomini di teatro facciano una smorfia con la bocca ogni volta che pronunciano la parola «critico» o «intellettuale». È naturale che con tali termini intendano indicare qualcuno le cui parole hanno peso e prestigio pur essendo parole vuote e gettate a caso.

I due atteggiamenti di cui ho parlato sono, insomma, tradizionali (potremmo allora dire: normali) e giustificati.

Sono però anche ingiusti e deleteri.

Deleterî nel senso etimologico di distruttori: collaborano alla distruzione dell'ambiente.

Ingiusti non perché ingiusti verso gli altri, ma perché ingiusti verso i loro stessi portatori.

Cercherò di dimostrarlo. O meglio: cercherò di fornire i punti di partenza da cui sia possibile sviluppare una dimostrazione.

Un punto di partenza potrebbe essere il seguente: anche noi che agiamo nel campo della cultura dovremmo cominciare a ragionare in termini ecologici.

L'ambiente non è soltanto quello «naturale» in cui ci si trova a vivere, e non è vero che dicendo «l'ambiente del teatro» si usi un'espressione metaforica. Sbagliamo di grosso quando lasciamo che l'espressione «ambiente del teatro» evochi ai nostri occhi, oltre all'immagine degli uomini di teatro, solo quella di quei ristretti gruppi di persone che vanno tutti insieme alle «prime», che si ritrovano alla cena del dopoteatro, che circolano con fasci di giornali sotto il braccio negli alberghi in cui vengono concentrati — ai festival — gli addetti ai lavori, che si aggirano fra gli Stabili, le riviste e i seminari.

L'ambiente del teatro è qualcosa di più vasto e di più serio. Non è solo qualcosa che appartiene al nostro costume, ma è una struttura della nostra cultura. È ciò per cui non può non sembrarci «normale» trovare in uno stesso scaffale della biblioteca Ibsen ed Eschilo, Eschilo e Ibsen accanto a Petrolini, Petrolini con Artaud e Artaud con Zeami, non perché simili fra loro, coevi o compatrioti, ma perché facenti tutti parte del Teatro. Non c'è, ovviamente, nessuna ragione logica a determinare questo tipo di recinzione, così come non c'è nessuna *necessità* che faccia star lì quella collina invece che qualche centinaio di metri più in là. Pure, la collina sta lì. Non ha senso chiedersi perché non sia diversamente. Ha senso tenerne conto.

Ecologicamente parlando, l'ambiente del teatro non l'abbiamo fatto noi. È un ambiente trovato. Far finta che non esista perché non ci piace o perché non si giustifica intellettualmente, è come far finta che il clima della nostra città — magari spiacevole — non sia quel clima, e

girare senza cappotto. Più agevolmente del clima, l'ambiente del teatro possiamo cambiarlo, modificarlo, ma non possiamo fare come se non esistesse.

Possiamo agevolmente dimostrare che Ibsen ed Eschilo non sono due fenomeni omogenei, che c'è ben poco in comune fra l'uno e l'altro, che solo per convenzione vengono messi all'interno di un unico ambiente culturale — il Teatro. Ciò facendo potremo sfuggire al preconcetto che esista una sorta di quintessenza comune, di «teatralità» che appartiene a tutti i fenomeni che noi definiamo teatrali. Potremo, infine, smetterla di leggere Eschilo come se fosse Ibsen, interrogandoci sulla psicologia dei suoi personaggi o sul valore «teatrale» di certe battute e di certe scene.

Ma non potremo evitare che una nuova e originale lettura di Eschilo influisca sulla lettura di Ibsen con maggior forza di quanto non in influisca, poniamo, sulla lettura della *Passione secondo Matteo* di Bach o sulla lettura di Tolstoj.

La nostra produzione culturale potrà consistere nel portare il teatro lontano dal contesto teatrale, oppure nell'infrangere e contestare i limiti concettuali e pratici di tale contesto. Ma cosa accade quando per rispondere alle domande e alle inquietudini della nostra produzione spingiamo tanto oltre l'azione da distruggere non più preconcetti e limiti, ma l'ambiente stesso in cui si svolge la nostra vita culturale?

Il problema dell'equilibrio fra modificazione e salvaguardia dell'ambiente si pone così anche nel campo culturale, e soprattutto nel campo specifico delle culture teatrali.

È vero che occorre fare teatro seguendo le proprie esigenze, orientandosi sui propri bisogni, specialmente quelli non teatrali, non seguendo le richieste degli spettatori e gli ordini degli intellettuali. È vero che occorre studiare i teatri del passato senza passare attraverso il filtro dei teatri che ci circondano. Ma non bisogna dimenticare l'ambiente.

Occorre essere consapevoli di una rete di interrelazioni che non siamo noi a intrecciare, e di cui noi siamo — volenti o nolenti — una parte, che influiscono su di noi e che è deleterio ignorare.

È difficile far capire a chi vive in città che è suo *interesse* — non suo *dovere* — prendere posizione in merito allo sfruttamento di un mare lontano; è difficile far capire a chi studia Eschilo che è suo interesse che gli spettacoli teatrali che si svolgono attorno a lui, spesso a sua insaputa, siano del miglior livello possibile; è difficile far capire ad un attore o ad un regista che lavorano in una chiesa sconsacrata, senza parole, che è loro interesse che Eschilo sia studiato nel miglior modo possibile. Eppure dovrebbero capirlo.

Oggi quasi tutti accettano come sensata l'idea che qualche anno fa sembrava troppo ardita e bizzarra, e cioè che non ha senso parlare di teatro al singolare; che la categoria culturale «Teatro» è fonte di illusioni e conserva in segreto tutti i più resistenti preconcetti del «teatro borghese»; che nelle così dette «storie del teatro» sono compresi fenomeni fra loro non omogenei, accostati sulla base di pseudoconcetti, fra cui sarebbe assurdo tentare di allacciare concreti nessi di interdipendenza storica. Poiché queste idee sono oggi sostanzialmente accettate, è necessario insistere su qualcosa che apparentemente è al contrario: sì, ma l'ambiente del Teatro esiste, è qualcosa di materiale, è un vero e proprio ambiente culturale, formatosi casualmente, ma non per questo meno reale.

Combattere i preconcetti che si formano in questo ambiente, combattere contro l'errore di chi vuol vedere una identità sostanziale, un'indole eguale in fenomeni disparati che invece solo il caso e gli accidenti o le libere scelte e le momentanee innovazioni di qualcuno ha riunito (come i conigli immessi nel secolo scorso in Australia), combattere tutto questo non significa negare che quei fenomeni disparati non siano poi materialmente riuniti. Dire che nulla, nell'evoluzione dei conigli, spiega la loro presenza in Australia, non significa dire che in Australia i conigli non ci siano.

La degradazione di un ambiente in genere non è il frutto di semplice prepotenza, perché nessuno ha interesse a far degradare l'ambiente in cui vive. È il frutto dell'inconsapevolezza. Inconsapevolezza delle conseguenze remote delle azioni prossime. E innanzi tutto: inconsapevolezza del fatto stesso che un *ambiente* esista.

Molti rifiutano, o dicono di rifiutare, l'ambiente del teatro. Ma cosa si nasconde dietro questa parola: rifiuto? È rifiuto a guardare le cose come stanno? È l'illusione di poter agire come se l'ambiente non esistesse? Come se i rapporti fra le azioni e le loro conseguenze fossero rettilinei e prevedibili, e non fossero, invece, lontani, spesso imprevedibili, secondo la logica circolare dell'ambiente? Oppure si tratta di qualcosa di più solido, del rifiuto di *accettare* le cose come stanno? Della volontà e del desiderio di modificarle, di liberarle?

Rifiutare l'ambiente del teatro può significare due cose opposte e lontanissime: il rifiuto di accettare implica la volontà di guardare, di tener presente la realtà di relazioni materiali che determinano l'ambiente, per essere in grado di modificarlo. Il rifiuto di tenerlo presente, al contrario, significa, in realtà, una non cosciente sottomissione.

La volontà di modificare l'ambiente, di renderlo più fertile, più aperto, più adatto a ricevere nuove presenze, più duttile nei suoi limiti, parte dalla volontà di impedirne la degradazione.

Anche per ciò che attiene alla cultura, se si vive, si vive in un ambiente. E non è vero che un ambiente vale l'altro. Quando un'attrice o un attore storce la bocca pronunciando la parola «intellettuali» è perché tenta di modificare il modo di entrare in contatto e di collaborare con gli intellettuali che si occupano di teatro? O perché accetta di prolungare la ferita che attraversa l'ambiente teatrale, la fenditura che allontana la pratica dalla teoria? E quando la persona che studia la storia del teatro dice che a lui o a lei non interessa andare a teatro, sta contemporaneamente lavorando perché un teatro più interessante si realizzi, oppure si accomoda nella tiepida scissione che degrada il suo ambiente di lavoro?

È vero: a volte si vive male in compagnia del proprio ambiente, e allora è meglio attraversarlo a naso chiuso, per il tempo strettamente necessario, cercando di avere il minor numero possibile di contatti. Ma in questo caso bisognerebbe chiedere a coloro che fanno teatro ed evitano di confrontarsi con gli intellettuali teatrali, bisognerebbe chiedere a chi studia teatro ed evita di mischiarsi con coloro che fanno teatro: quali sono, allora, le vostre compagnie? Davvero respirate un'aria migliore?

Fermiamoci a riflettere freddamente: è forse così paradossale parlare di un «ambiente teatrale» in termini simili a quelli in cui si parla di «ambiente naturale» o di «ambiente di lavoro»? E se non è assurdo, non è allora evidente che in questo ambiente coloro che si dedicano all'analisi e allo studio e coloro che si dedicano alla pratica teatrale sono messi in contatto non dalle loro volontà, ma dalla situazione? Proprio questa disparità, la lontananza che potrebbe essere l'energia e la ricchezza dell'ambiente teatrale, non diventa la matrice della sua miseria quando si misura sull'incomprensione, sull'indifferenza di chi

continua a fare lavori diversi, senza curarsi di quel che gli altri fanno, sulle due rive opposte dello stesso fiume?

Se ci poniamo queste domande, se guardiamo l'ambiente teatrale in cui lavoriamo e se da qui spostiamo lo sguardo all'indietro ai documenti che ci offre la storia, la spaccatura fra attori e intellettuali, fra teoria e prassi teatrale, o fra teatro materiale e ideologia teatrale ci appare come la causa di preconcetti, blocchi e servitù innumerevoli. Questa spaccatura costituisce forse uno degli elementi che più serve a caratterizzare e a spiegare la storia del teatro occidentale, le sue continue scosse e il suo immobilismo.

Dal momento che un vero e proprio ambiente del teatro esiste, contribuire a mantenere la spaccatura fra addetti alla prassi e addetti alla teoria significa contribuire ad una continua distruzione di ricchezza culturale. Questa spaccatura, infatti, fa più male, toglie più libertà di quanto non ne tolgano le politiche teatrali sbagliate e invadenti, i tirannelli burocratici, gli spettatori assenti o insensibili e persino la mancanza di soldi.

Quanto si è detto fin qui basta a mostrare come gli atteggiamenti di sospetto, di indifferenza reciproca che rendono perdurante il distacco fra chi studia e riflette sul teatro e coloro che lo praticano siano ingiusti nei confronti di quelli stessi che se ne fanno portatori. Vorrei, però, addurre ancora due esempi, che in ambiti particolari e ristretti possono rafforzare questa convinzione. Il primo esempio riguarda la qualità del lavoro degli studiosi di teatro. Il secondo riguarda la qualità della vita e dell'organizzazione dei teatri.

La separatezza fra uomini di teatro e teorici ed intellettuali blocca e isterilisce il lavoro di questi ultimi, ne riduce l'intelligenza storica.

La storia del teatro è scritta, infatti, come una *histoire-spectacle*, così come la storiografica contro cui i fondatori delle *Annales* si opponevano era una *histoire-bataille*. L'esempio non è scelto a caso. Marc Bloch ha scritto che, a differenza di chi studia le scienze della natura, chi studia le scienze storiche non può avvalersi di *esperimenti*. Al posto degli esperimenti lo storico ha l'*esperienza* che la realtà gli offre. Ovviamente non potrà interpretare direttamente il passato alla luce dell'esperienza del presente. Quest'ultima non possiede certo la capacità di *informarlo* su ciò che in altri tempi o in altri luoghi avvenne. Essa, però, lo *forma* a guardare il passato con occhi nuovi, a interrogarlo in maniera tale da permettergli di giungere ad un'intelligenza interna di avvenimenti di cui non può avere esperienza. Proprio come lo storico — ma diversamente dallo storico della letteratura o dallo storico dell'arte o della musica o del cinema, che dispongono tutti di opere non effimere — lo storico del teatro ha per oggetto del proprio studio accadimenti di cui restano documenti, non immagini compiute. Così, come accade per lo storico, anche per lo storico del teatro l'esperienza diretta della realtà è fondamentale per la sua formazione e per la sua intelligenza. Senza di essa, il suo fare storia resterà appeso agli abiti mentali e agli interessi inveterati. Perpetuerà, per esempio, un'*histoire-spectacle* che è solo una versione appena appena rimodernata — ma più vacillante — di quelle storie del teatro che erano pure e semplici storie dei testi letterari drammatici.

Quando alcuni critici e storici del teatro saltano fuori dalla separatezza che tradizionalmente li separa dalla vita degli attori, che li separa dal lavoro che precede gli spettacoli, dalle strategie di rapporto con gli spettatori e con le istituzioni, quando cioè scelgono una forma di osservazione partecipe andando sul terreno del teatro materiale, lavorando accanto a chi fa teatro senza per questo smettere di studiarlo, essi sembrano sacrificare lo studio all'impegno, l'analisi alla memoria, il giudizio critico al viaggio personale. Sembrano, in altre parole, rinunciare al *distacco* che, secondo i più poveri preconcetti conati per i cronisti delle gazzette d'un tempo, dovrebbe garantire la precisione e l'obiettività dello sguardo. In realtà, non fanno che praticare ciò che, da almeno quarant'anni, tutti dovrebbero sapere essere pertinente alla formazione di uno storico.

È triste che in campo teatrale, malgrado tutto ciò che è successo nelle scienze storiche ed umane, certi preconcetti continuino a sbuffare, e non ci si renda conto di quanto l'esperienza interna dei teatri del presente sia essenziale per formarsi all'intelligenza dei teatri del passato.

Sul terreno specifico degli studi, è così possibile vedere come la tradizionale separatezza fra uomini di teatro e intellettuali determini un'evidente distruzione di ricchezza culturale. Per il progresso dei nostri studi siamo ancor oggi costretti a difendere come legittima e necessaria quella rivoluzione antropologica che in altri campi avvenne sessant'anni fa, quando, come scriveva Margaret Mead, lo studioso, l'osservatore, si spostò dal recinto della Missione o dal portico dell'albergo o dall'ufficio dell'amministratore, per recarsi a vivere nel luogo ove effettivamente si svolge la vita della gente, arrivando a capire che intelligenza della realtà significa realizzare quell'equilibrio e quell'equità metodologica per cui i soggetti del proprio studio divengono, in egual misura, le proprie guide e i propri insegnanti.

Quando questo equilibrio non si realizza, e gli intellettuali rimangono i soli insegnanti — siamo qui giunti al secondo dei due esempi — gli attori divengono oggetti di discorsi ed operazioni inintelligenti.

Così come vennero progressivamente espropriati del discorso sul teatro quando furono costretti a chiedere ad altri di comporre e decidere i propri testi, altrettanto espropriati divengono quando, a causa della propria separatezza, della propria specializzazione che sembra implicare una subordinazione intellettuale, rinunciano ad intervenire con la propria voce e con la propria esperienza per definire la propria immagine culturale.

È triste vedere come la separatezza degli intellettuali dagli attori nutra l'ignoranza dei più elementari principi del metodo storico, e come questa nutra quella.

Ancor più triste è vedere come tale separatezza continui a nutrire la boria e l'irresponsabilità di intellettuali e critici che dividono i teatri come terre di conquista o generi da esposizione.

Come ieri i teatri venivano spinti a divenire l'appendice di un particolare genere letterario, così oggi nuove guide e nuovi insegnanti tentano di venderli come appendici di mostre d'arte.

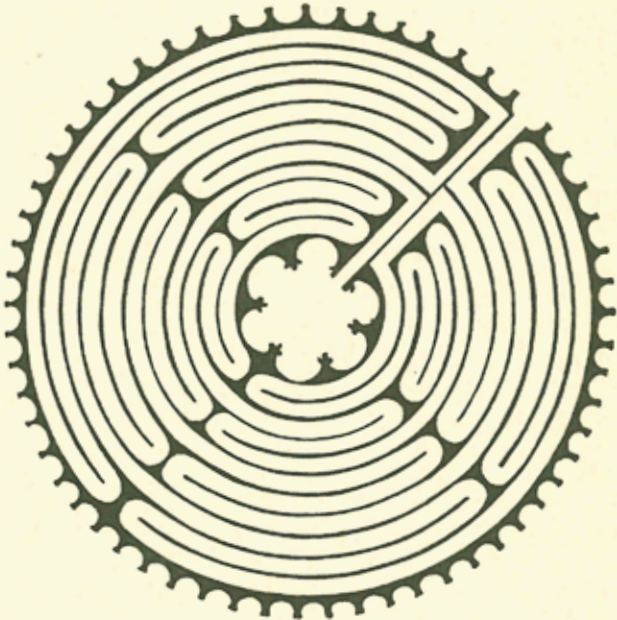
Come ieri venivano divisi in modo da poter essere più ordinatamente spacciati, ancor oggi ci sono intellettuali disposti ad accreditare un'organizzazione (ed un'esibizione) dei teatri divisi per generi e tendenze, stili e correnti. Un'organizzazione, questa, che non solo ha il pregio mercantile e conservatore di cancellare le contraddizioni reali con contrapposizioni fasulle, secondo il metodo ben collaudato di nascondere le divisioni orizzontali di classe dietro differenze verticali di razze, ma che soprattutto riesce a devastare — nella misura in cui le circostanze glielo permettono — l'ambiente teatrale, dividendo i teatri e riunendoli in base a somiglianze e affinità stilistiche ed estetiche, con un metodo simile a quello con cui si dividono le piante in un libro di botanica, o si dividono gli animali in uno zoo o in un allevamento. Nell'ambiente viene così messo l'ordine, trattando i teatri vivi come

cose morte, o i teatri liberi come teatri catturati o d'allevamento, fino a giungere ad ubicazioni ancor più stabili e nette, come quelle che distinguono le diverse linee di un cimitero e fanno il piacere dei compositori di manuali.

La qualità della vita dei teatri dipende anche dalla loro intelligenza critica e strategica. Non sempre si accorda con quell'atteggiamento per cui i teatri subiscono dal di fuori una classificazione che li aggrega per generi. Opporsi a questa classificazione artificiale e mortificante significa, però, lavorare anche sul terreno degli intellettuali, intrecciare reti di rapporti e di corrispondenze fra teatri e personalità diverse e complementari, mostrare — anche con gli argomenti della teoria — come la vita dell'ambiente teatrale si degradi quando si tenta di imprimere in esso le ripartizioni che organizzano i libri.

L'espressione «ambiente del teatro» non può certo indicare un luogo ove cessino le lotte, le contrapposizioni, la tensione a mutare. Ma può cessare di indicare ciò che indica per gli intellettuali-guida e per i teatri che amano farsi guidare, per gli amanti dell'ordine e delle gabbie in un paesaggio pianificato, ridotto ad aspetti uniformi, campi di specializzazione intensiva, riserve per spettatori-turisti.

Ferdinando Taviani



Labirinto della cattedrale di Chartres.

Secondo Wittgenstein

«4.111 Scopo del [teatro] è la chiarificazione logica dei pensieri. Il [teatro] non è una dottrina ma un'attività. Un'opera [teatrale] consta essenzialmente di illustrazioni. Risultato del [teatro] non sono «proposizioni teatrali», ma il chiarirsi di proposizioni.

Il [teatro] deve chiarire e delimitare nettamente i pensieri che altrimenti, direi, sarebbero torbidi e indistinti.

4.112 La psicologia non è più affine al [teatro] che una qualsiasi altra scienza naturale.

(...)

4.113 Il [teatro] limita il campo disputabile della scienza naturale.

4.114 Esso deve limitare il pensabile e con ciò l'impensabile.

4.115 Esso significherà l'indicibile rappresentando chiaro il dicibile.»

Nel *Tractatus* viene impiegato il termine «filosofia» e non il termine «teatro». Ma il gioco funziona. Ciò che ne risulta non è un'analogia, ma una precisazione, da una prospettiva inedita, dell'idea artaudiana di «teatro della crudeltà». È luogo comune pensare a questo come a viscere rivoltate, vomito, precipitazione e furore, insomma urlo dell'indicibile; mentre si sottacciono le caratteristiche che gli accosta Artaud, il quale lo reclama lucido, rigoroso, preciso come un bisturi. E Wittgenstein, parlando del teatro, insiste sull'aspetto del dicibile e della chiarificazione, in termini che a una lettura disattenta potrebbero richiamare concezioni da secolo dei Lumi. Ma è chiaro il punto d'incontro: il teatro è pratica delle *parole* — attività possibile — e nello stesso tempo «significherà l'indicibile» (la *langue*) per il fatto stesso di aver delimitato al suo interno una zona precisa. Il mostrare teatro sarà un'attività scientifica, un parlare di ciò che si sa. Il fare teatro sarà un'attività mistica, il lavoro in espansione su una totalità corporeale che non si potrà poi dire. Le due cose al tempo. La differenza tra sapere e parlare viene riproposta nella sua misteriosa evidenza, in uno spazio di gioco sottoposto alle determinazioni storiche ma non semplice riflesso di queste. La copresenza di scrittura e scrivente garantisce uno spiraglio su ciò che non si può ancora formalizzare: la *langue* e la *parole* si mostrano assieme nella distanza tra loro. E rivelano, per il fatto di passare sulla stessa scena, di non potersi identificare l'una (la *langue*) nella presenza fisica dell'attore e l'altra (la *parole*) in ciò che viene detto, ma di essere intrigate così come la fonologia ha dimostrato che capita a due suoni molto diversi emessi dalla stessa voce.

Tutto questo non esclude che diversi dei teatri possibili possano essere sbilanciati, per determinazione poetico-ideologica e per addestramento, in un senso o nell'altro. Significa invece che il teatro oltre a tradire può essere tradito e, in questo caso, si allontana dalla sua specifica complessità per assimilarsi ad altre funzioni (generi) della comunicazione umana.

A.A.

Secondo Bachtin

Bachtin è un altro di quei filosofi poco frequentati dalla gente di teatro ed è invece tra quelli che, assieme a Wittgenstein a Bloch e alcuni altri meno noti, rivela una sensibilità e applica un'indagine relativa ai problemi nuovissimi del nostro tempo, cioè in particolare quelli derivanti dalla palese illegittimità della pretesa totalizzante del pensiero moderno.

Così come è una costante del pensiero filosofico moderno l'ignoranza del teatro come terreno di coltura intensiva e sperimentale di problemi universali, nello stesso modo perdura l'ignoranza di chi si occupa di teatro nei confronti di pensatori che, pur non nominandolo, hanno elaborato degli apparati di riflessione del tutto pertinenti alla sua natura.

L'interesse che può presentare un Bachtin va ben oltre la lettura e il gioco che proponiamo qui sotto; come dimostra per esempio l'elaborazione del Teatralne Gardzienice ma come potrebbero dimostrare diversamente altre letture ancora da fare.

In questo brano Bachtin parla di lingua, di parola e di romanzo. Se fingiamo che invece di lingua ci sia scritto teatro, invece di parola stile di recitazione e invece di romanzo spettacolo...

«In ogni dato momento della sua esistenza storica, la lingua è totalmente pluridiscorsiva: è coesistenza incarnata di contraddizioni ideologico-sociali tra il presente e il passato, tra le varie epoche del passato, tra i vari gruppi ideologico-sociali del presente, tra le correnti, le scuole, i circoli, ecc.Queste «lingue» della pluridiscorsività si incrociano in vario modo tra di loro, formando nuove «lingue» socialmente tipiche.

Tra tutte queste «lingue» della pluridiscorsività ci sono profondissime differenze metodologiche: alla loro base, infatti, ci sono principi assolutamente diversi di individuazione e di formazione (in alcuni casi il principio funzionale, in altri quello tematico-contenutistico, in altri ancora quello propriamente dialettologico-sociale). Perciò le lingue non si escludono tra loro e si intersecano in vario modo (la lingua ucraina, la lingua del poema epico, la lingua del primo simbolismo, la lingua dello studente universitario, la lingua della generazione dei figli, la lingua del piccolo intellettuale, la lingua del nietzschiano, ecc.) Può sembrare che la parola stessa «lingua» perda così ogni senso, poiché non sembra esserci un unico piano di confronto di tutte queste «lingue».

In realtà questo piano comune, che metodologicamente giustifica il nostro confronto, c'è: tutte le lingue della pluridiscorsività, qualunque sia il principio che sta alla base della loro individuazione, sono specifici punti di vista sul mondo, forme della sua interpretazione verbale, particolari orizzonti semantico-oggettuali e assiologici. Come tali, esse possono essere tutte confrontate, possono integrarsi a vicenda, possono contraddirsi tra loro, possono essere correlate dialogicamente. Come tali, esse si incontrano e coesistono nella coscienza creativa dell'artista. Come tali, esse vivono realmente, lottano e divergono nella pluridiscorsività sociale. Perciò esse possono tutte entrare nel piano unitario del romanzo, il quale può unificare in sé le stilizzazioni parodistiche delle lingue di genere, le varie specie di stilizzazione e di presentazione delle lingue di professione, di corrente e di generazione, dei dialetti sociali, ecc. Esse possono essere tutte utilizzate dal romanziere per l'orchestrazione dei suoi temi e per l'espressione rifratta (indiretta) delle sue intenzioni e valutazioni.

Perciò noi insistiamo continuamente sul momento semantico-oggettuale e espressivo, cioè intenzionale, come forza che stratifica e differenzia la lingua letteraria comune, e non sui connotati linguistici (coloriture lessicali, armoniche semantiche ecc.) delle lingue dei generi, dei gerghi professionali, ecc., che sono, per così dire, i sedimenti sclerotici del processo intenzionale, i segni lasciati sul cammino del vivo lavoro dell'intenzione e dell'interpretazione delle forme linguistici generali. Questi connotati esterni, linguisticamente osservati e fissati, non possono essere essi stessi compresi e studiati se non si comprende la loro interpretazione intenzionale.

La parola vive fuori di sé, nella sua viva tendenza verso l'oggetto; se noi prescindiamo interamente da questa tendenza, nelle mani ci resta il nudo cadavere della parola, dal quale non potremo apprendere nulla sulla situazione sociale e sul destino vitale della data parola. *Studiare la parola in se stessa, trascurando il suo tendere fuori di sé, è insensato quanto studiare l'esperienza psichica interiore al di fuori della realtà verso la quale essa tende e dalla quale è determinata.*

Mettendo in rilievo l'aspetto intenzionale della stratificazione della lingua letteraria, noi possiamo, come s'è detto, collocare nella stessa serie fenomeni metodologicamente eterogenei come i dialetti sociali e professionali, le concezioni del mondo e le opere individuali, poiché nel loro aspetto intenzionale sta il piano comune, sul quale essi possono essere confrontati, e confrontati dialogicamente. Tutto sta nel fatto che tra le «lingue», qualunque esse siano, sono possibili (particolari) rapporti dialogici, cioè esse possono essere percepite come punti di vista sul mondo. Per quanto diverse siano le forze sociali che producono il lavoro di stratificazione (la professione, il genere, la corrente, la personalità individuale), questo lavoro dovunque si riduce a una (relativamente) lunga e socialmente significante (collettiva) saturazione della lingua con determinati (e quindi limitanti) intenzioni e accenti.

Quanto più duratura è questa saturazione stratificante, quanto più ampia è la cerchia sociale da essa abbracciata, quanto più sostanziale è quindi la forza sociale che produce la stratificazione della lingua, tanto più nette e stabili sono le tracce, i mutamenti linguistici dei connotati della lingua (dei simboli linguistici) che restano in essa come risultato dell'azione di questa forza: dalle sfumature semantiche stabili (e quindi sociali) agli autentici connotati dialettologici (fonetici, morfologici, ecc.) che permettono di parlare ormai di un dialetto sociale particolare.

Come risultato del lavoro di tutte queste forze stratificanti nella lingua non resta alcuna parola e forma neutra, «di nessuno»: la lingua è tutta saccheggiata, penetrata da intenzioni e accentuata. La lingua, per la coscienza che vi vive, non è un astratto sistema di forme normative, ma una concreta opinione pluridiscorsiva sul mondo. Tutte le parole hanno l'aroma di una professione, di un genere, di una corrente, di un partito, di un'opera, di un uomo, di una generazione, di un'età, di un giorno e di un'ora. Ogni parola ha l'aroma del contesto e dei contesti nei quali essa ha vissuto la sua vita piena di tensione sociale; tutte le parole e tutte le forme sono abitate da intenzioni. Nella parola sono inevitabili le armoniche contestuali (di genere, di corrente, di individualità).

In sostanza, la lingua come vivente concretezza ideologico-sociale, come opinione pluridiscorsiva si trova, per la coscienza individuale, al confine del proprio e dell'altrui. La parola della lingua è parola semialtrui. Essa diventa "propria", quando il parlante vi installa la propria

intenzione, il proprio accento, quando padroneggia la parola e la associa alla propria aspirazione semantica e espressiva. Prima di questo momento di appropriazione la parola non è nella lingua neutra e impersonale (non è dal vocabolario, infatti, che il parlante prende la parola!), ma sulle labbra altrui, negli altrui contesti, al servizio delle altrui intenzioni: di qui essa deve essere presa e fatta propria. E non tutte le parole si prestano per chiunque con uguale facilità a questa appropriazione, a questa presa di possesso: molte resistono tenacemente, altre restano altrui, risuonano in modo estraneo sulle labbra del parlante che se n'è appropriato, non possono integrarsi nel suo contesto e ne cadono fuori; è come se, contro la volontà del parlante, si mettessero da sole tra virgolette. La lingua non è un mezzo neutro, che facilmente e liberamente passa in proprietà intenzionale del parlante: essa è popolata e sovrappopolata di intenzioni altrui. Il dominio della lingua, la sua sottomissione alle proprie intenzioni e ai propri accenti è un processo difficile e complesso».

Michail Bachtin



Labirinto disegnato da uno zulu Ulutyetye.

Secondo Verdi

Senti a Genova *Color del Tempo*. Vi sono delle qualità grandi, soprattutto un *fare svelto* che è una particolarità francese; ma v'è poco in fondo. Copiare il vero può essere una buona cosa, ma *inventare il vero* è meglio, molto meglio.

Non parlerò che del *Compositore* e del *Cantante*, perché credo che nella parte esecutiva istromentale (che ha sempre dato ottimi risultati) vi sia poco a riformare.

Vorrei dunque pel giovane Compositore esercizi lunghissimi e severi su tutti i rami del Contrappunto.

Studj sulle composizioni antiche sacre e profane. Bisogna però osservare che anche fra gli antichi, non tutto è bello; quindi bisogna crescere.

Nessuno studio sui moderni! Ciò parrà a molti strano; ma quando sento e vedo in oggi tante opere fatte come i cattivi sarti fanno i vestiti sopra un *patron*, io non posso cambiar d'opinione. So bene che mi si potranno citare molte produzioni moderne che valgono le antiche; ma che importa? - Quando il giovane avrà fatto severi studi; quando si sarà fatto uno stile e che avrà confidenza nelle proprie forze; potrà bene, se lo crederà utile, studiare più tardi queste opere e sarà a lui tolto il pericolo di diventare un imitatore. Mi si potrà opporre: «Chi insegnerà al giovane l'istrumentale? Chi la composizione ideale?». - La sua testa era il suo cuore, se ne avrà.

Pel *Cantante* vorrei: estesa conoscenza della musica; esercizj sull'emissione della voce; studj lunghissimi di solfeggio come in passato; esercizi di voce e parola con pronunzia chiara e perfetta. Poi, senza che un Maestro di perfezionamento gli insegnasse le affettazioni del canto, vorrei che il giovane forte in musica e colla gola esercitata e pieghevole cantasse guidato solo dal proprio sentimento. Non sarebbe un canto di scuola, ma d'ispirazione. L'artista sarebbe un'individualità; sarebbe *lui* o, meglio ancora, sarebbe nel melodramma il personaggio che dovrebbe rappresentare.

E' inutile il dire che questi studj musicali devono essere uniti a molta cultura letteraria.

Eccovi le mie idee.

Quando i giovani si saranno accorti che non bisogna cercar la luce né in Mendelson né in Chopin, né in Gounod, allora forse *troveranno*. E' cosa però curiosa che prendano a modello del Drama gli Autori che non son drammatici. Tu sarai sorpreso che io parli in tal modo dell'autore del *Faust!* Che vuoi che ti dica: Gounod è un grandissimo musicista , il primo Maestro di Francia, ma non ha fibra drammatica. Musica stupenda, simpatica, dettagli magnifici, ben espressa quasi sempre la parola... intendiamoci bene, la parola, non la situazione, non bene delineati i caratteri, e non impronta e colore particolare dal Drama, o ai Drammi.

Voi sapete, come me, che vi sono quelli che hanno buona vista, ed amano i colori franchi, decisi e sinceri. Altri vi sono che hanno un po' di cateratta, ed amano i colori sbiaditi e sporchi. Sono alla moda, ed io non disapprovo seguir la moda (perché bisogna essere del suo tempo), ma la vorrei accompagnata sempre da un po' di criterio e di buon senso! Dunque, *né passato, né avvenire!* E' vero che io ho detto: «Torniamo all'antico», ma io intendo l'antico che è base, fondamento, solidità; io intendo quell'antico che è stato messo da parte dalle esuberanze moderne, ed a cui si dovrà ritornare presto o tardi infallibilmente. Per ora, lasciamo che il torrente straripi. Gli argini si faranno dopo...

... Sia dunque; faremo della musica per... per far quello che fanno tant'altri: annoiarsi a morte colla maggior parte della così detta musica classica, colla differenza, però, che io quando m'annojo dico *«m'annojo»*, mentre altri fingono estasi per bellezze che non vi sono, o che per lo meno eguali si trovano nella musica nostra. Tant'è; l'epoca attuale parla, si dimena, si affaccenda molto, produce poco e tende a fabbricarsi una musica nuova con della *cipria* e delle *ossa da morto*. Se dentro, però, vi sarà un po' di sole, evviva allora la musica nuova. (da Giuseppe Verdi, *Autobiografia delle lettere*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1951)

Questioni per domani

di Ugo Volli

Da quando è nato nelle forme attuali, quattro anni fa, il festival di Santarcangelo è la vetrina dei gruppi teatrali italiani, della loro capacità di organizzarsi, di tenere la piazza, di fare spettacoli, di essere cultura al di là dell'isolamento e dell'inesistenza ufficiale in cui sono stati tenuti e continuano ad essere chiusi dall'establishment teatrale. Ma oltre a una vetrina, Santarcangelo ha rappresentato ogni anno una tribuna, una prova, un termometro. Un luogo cioè in cui si misurava e si verificava, da parte degli stessi interessati, *the state of art*, il livello dei problemi, il gioco delle dentità, all'interno di una specie di «aria di famiglia» che ne facevano la compattezza e anche in qualche modo la chiusura. E qui che è nata la via del teatro di strada come prodotto vendibile e utilizzabile per la sopravvivenza; è qui che si è espressa la stanchezza per queste forme e per ogni tipo di lavoro che non rispettassee realmente la differenza «culturale» fra attore e spettatore, avviendo nelle finte feste quello a baby sitter e questo a oggetto acritico da manipolare.

Quali sono i problemi di quest'anno? Il primo si trova già nel cambio di direzione e nell'allargamento dei criteri di partecipazione. Si tratta di passare da un sistema implicitamente centrato su certi modelli produttivi, estetici e organizzativi verso una dimensione più confusa e labirintica ma acentrata, che funziona per aggregazioni prossime, più pratiche che ideologiche. Di fatto il declino del movimento dei gruppi di base e l'emergere di una condizione professionale ben maturata di alcuni gruppi sono stati i fenomeni (connessi) più rilevanti in questi anni nell'ambito di questo settore. Non si tratta ora di tornare indietro, verso un movimento magmatico e confuso; ma di rinunciare anche mentalmente a tirare barriere, confini, gerarchie, centri di valore per riconoscere l'irreversibile pluralità delle metodologie teatrali anche nell'ambito dei gruppi. Questo significa anche accostarsi ad esperienze tradizionalmente considerate al polo opposto di quella dei gruppi, come la cooperazione teatrale o certi settori di «avanguardia» o di quel che ne è nato. Capire insomma che quello che conta in una situazione dove il teatro di tradizione è imbalsamato è una rete di bisogni, di modi di produzione, di individualità collettive, che si identificano praticamente con quanto esiste oggi di sforzo drammaturgico.

Il secondo punto riguarda proprio la drammaturgia, o se si vuole quell'intreccio fra «sentimenti» che motivano il fare teatro e «mestiere» con cui questi sentimenti si esprimono. Questa contraddizione è oggi aperta. È chiaro che in molti gruppi e in tutti quelli più noti il mestiere esiste — o almeno un mestiere, perché questo non si è mai ricongiunto alle basi tecniche del teatro tradizionale, come la dizione. — E questo mestiere è assai ricco di tecniche, esperienze, capacità individuali, gusto di accrescere la propria competenza, coscienza professionale. È insomma una ragguardevole cultura del corpo, per quanto riguarda gli attori, e una sensibile competenza a maneggiare e montare immagini, simboli, presenze individuali per quanto riguarda i registi. Forse c'è più mestiere per gli attori che per i registi, ma questo non è necessariamente un male, e comunque il distacco si va colmando. Piuttosto mi sembra che si siano perduti i sentimenti, le motivazioni, i bisogni. Forse non quelli generali che portano un gruppo a stare assieme e a svolgere quell'attività decisamente paradossale che è il teatro — ma gli altri, quelli che attraversano il mezzo tecnico e uniscono chi fa e chi assiste, quelli specifici che motivano il singolo gesto o la singola storia teatrale. Insomma si sa molto bene *come* parlare in scena (e magari anche come decorarla), ma non si sa *che cosa dire* attraverso di essa. Non sto invocando messaggi e contenuti e discorsi, è chiaro. Si tratta di banalità che non funzionano. Chiedo piuttosto di ritrovare quella necessità collettiva (diversa dal bisogno individuale di chi fa) che motiva profondamente il fare, gli dà la sua «verità», il suo peso. I gruppi italiani mi paiono sensibili a questa esigenza, alcuni recenti spettacoli sono dei passi in questa direzione a partire dalle semplici dimostrazioni del saper fare tecnico. Ma c'è ancora molta futilità, moltissima banalità, molto di esteriore nel lavoro dei gruppi. Gli attori fanno spesso in maniera personale, i registi montano talvolta in maniera efficace, mancano i drammaturghi che ritrovino il senso profondo, la necessità, «le ossessioni» di questi lavori. Il fatto è che normalmente e inevitabilmente questi drammaturghi sono gli stessi registi, nei gruppi. Ma accade che una competenza di montaggio e di allenamento non si è trasferita in una competenza drammaturgica; soprattutto non ha dato spazio a una passione drammaturgica che è assolutamente necessaria per fare sulla scena qualcosa di più di unsemplice coreografia. Coreografia e decorazione sono i rischi più pericolosi per i gruppi maggiori, come la feerie, il surrealismo di bassa lega, il clownismo lo sono per quelli meno esperti. E tutti si identificano nel problema di che cosa dire, di che cosa essere, cioè dell'identità. L'identità di gruppo è il terzo punto. Non si può solo identificare con un rapporto di impiego a lungo termine o con l'allenamento quotidiano (quando c'è) né con la storia sedimentata. Si tratta di capire la propria differenza, con gli altri e all'interno del gruppo. Per farlo, o almeno per farlo emergere è necessaria una lucidità, una sincerità, un coraggio, una capacità di inventare simboli viventi che mi paiono molto lontani dalla situazione attuale.

Difficile indicare dei rimedi, o anche solo delle strade aperte. Forse bisogna imboccare una via negativa, una sorta di detraining, per dimenticare quel «troppo sapere» che appesantisce l'espressione, la sofistica, impone il manierismo e le inutili contorsioni. Forse bisognerebbe prendere più sul serio e più da vicino la grande lezione di Grotowski dopo il teatro; bisognerebbe cioè prendere in considerazione quelle forme di drammaturgia del vissuto che possono ben convivere con forme di «spettacolo» come ha dimostrato di recente Ryszard Cieslak. Ritornare quindi fuori da quel «cinismo della comunicazione» che ci ha tutti legati in questi anni, verso l'importanza unica dell'«atto» teatrale, come momento alto e autentico che bisogna raggiungere se si vuole dare un senso al proprio lavoro. Forse, al contrario, bisognerebbe misurarsi coi grandi classici della drammaturgia tradizionale; con quei classici talmente grandi da costringere chi li affronta senza le stampelle dell'espressione tradizionale a lavorare su di sé prima di tentare dei trucchi ad effetto, e a ottenere qualcosa di autentico e a prendere coscienza di un fallimento...

Insomma, grazie a una politica dello spettacolo che ha incoronato la società dello spettacolo; grazie a un cinismo della comunicazione praticato con arte; grazie a una guerriglia della distribuzione vincente perché utile, i gruppi italiani hanno imparato a sopravvivere, sia pure alla periferia di un sistema consolantemente centrato. Ma sopravvivere magari bene, magari divertendosi, magari facendo buona cultura teatrale, magari mentre gli altri sono ridotti a statue di cera in un museo, non vuol dire avere una vita dotata di senso. E di questo io oggi avverto l'urgente necessità.

(segue da pag. 10)

Tutto viene attentamene finalizzato, o almeno vorrebbe essere attentamente finalizzato, alla produttività di energie «diverse», alla possibilità che il silenzio, il caso o la necessità aprano, sia per rivelazioni improvvisi sia all'opposto attraverso un lavoro lungo anni, spazi sconosciuti o inesperti a ciò che rimane delle utopie di una civiltà decisa ad essere stanca di sognare.

La visione del Teatro di Ventura che sto presentando è sincronica: non racconta l'evoluzione, ma presenta uno spaccato dell'oggi con la coscienza dell'oggi.

Del resto mi sono sempre chiesto se per un gruppo di questo genere sia possibile un autoritratto in fieri, diacronico, e credo di no; molti gruppi, come il nostro, sono partiti ed hanno resistito qualche anno, con una urgenza emotiva ed un comportamento istintivo in cui la coscienza e la ratio si sono formati solo più tardi, via via che si incontravano i problemi importanti.

Il problema con cui il Teatro di Ventura sta attualmente facendo i conti in maniera drammatica è quello della composizione del gruppo. Al Teatro di Ventura abbiamo sempre accettato chiunque chiedesse di entrare a farne parte. Nel corso degli anni alcune persone si sono allontanate per scelta autonoma, altre sono state allontanate per attività contrarie agli interessi della Cooperativa, come da statuto della stessa.

Al di là di questi casi limite oggi sentiamo fortissimo il problema della omogeneità: a parità di investimento emotivo o di impegno personale, esistono delle differenze direi quasi biologiche di metabolismo culturale quotidiano che hanno grandissima influenza sulle situazioni interpersonali sia in senso negativo, sia in senso positivo, sia nel senso, purtroppo della mediocrità.

Evidentemente questo è stato un fronte sul quale il regista non ha mai voluto esercitare il suo «diritto di ultima scelta».

E forse, al di là del teatro, il problema del gruppo, inteso come laboratorio sperimentale del problema sociale, ha un po' preso la mano del regista e dei suoi colleghi anziani co-fondatori del Teatro di Ventura. Abbiamo un'ossessione: la stragrande maggioranza degli uomini non può scegliersi reciprocamente, deve condividere una situazione sociale con un prossimo attribuitogli dal caso. Che cosa possiamo sperimentare noi di utile agli altri, o meglio: a noi stessi, nell'oggettività storico-politica?

La vita di un gruppo e in un gruppo esaurisce per una persona tutto il problema della alterità?

Abbiamo anche un'ipotesi di lavoro che vogliamo abbracciare solo dopo aver toccato con mano, anche dolorosamente se occorre, la sua necessità, visto che avrà conseguenze importantissime nel modo di vedere il teatro e soprattutto di usarlo: l'ipotesi che in realtà — al contrario di quanto vanno affermando per esempio i nostri governanti o gli ideologi ufficiali, i perbenisti della nostra civiltà europea cattolica o comunque ecclesiale — il futuro migliore per l'umanità non consista tanto nella unità bensì nella divisione, intesa come realizzazione di una miriade di differenze capaci d'scambi piuttosto che di celebrazioni, di traduzioni (cioè di tradimenti) piuttosto che di maggioranze. Lo scopo è quello di proteggere reciprocamente le differenze interpersonali in una situazione in cui a ciascuno viene richiesto un massimo grado nell'espressione di sé che proprio nel realizzarsi rischia di ridurre lo spazio vitale altrui.

I due livelli di funzionamento sono: il primo una posizione di sfiducia nei confronti del comportamento spontaneo in campo aggregativo, passibile di veicolare in tanta pretesa spontaneità i peggiori vizi emotivi di questa società violenta (meglio allora un insieme di regole false o convenzionali controllabili come i coefficienti di un esperimento di laboratorio e mutabili a piacere secondo i progressi etici del gruppo); il secondo livello di funzionamento del nostro galateo scritto si esplica nel momento in cui un nuovo compagno entra nel gruppo: egli deve in quell'atto impegnarsi a rispettare il galateo rispettando così, simbolicamente, una cultura, una civiltà, una lingua, che potrà abbandonare o a cui potrà unirsi modificandola con la propria vita e non con le proprie opinioni.

La nostra legge scritta è riservata a chi la deve usare, poiché di uso si tratta e non di obbedienza. Uso di uno strumento sperimentale di autorealizzazione non-violenta.

Dicevo: la legge è riservata, non intendo esemplificarla né spiegarla oltre. Vorrei però concludere, qui oggi, come si conclude la nostra legge, con due citazioni:

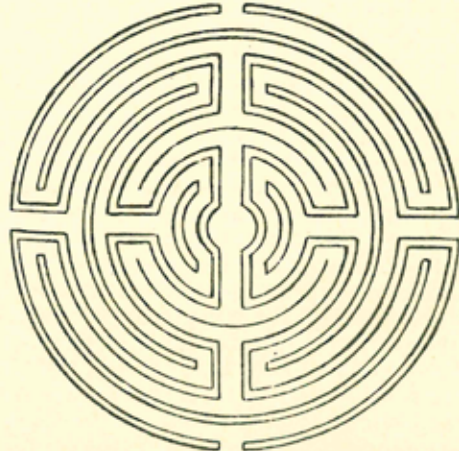
Regole di San Benedetto. Regola 73a e ultima

«non tutta la pratica della perfezione è contenuta nella Regola».

Daniel Defoe: *Storie di pirati*:

«Come Roberts potesse credere che un semplice giuramento fosse vincolante, là dove erano calpestate le leggi di Dio e degli uomini, non saprei dire; ma egli riteneva che la più gran sicurezza stesse nel fatto che tutti avevano interesse a osservare quelle regole, se avevano intenzione di tenere in piedi una così abominevole compagnia».

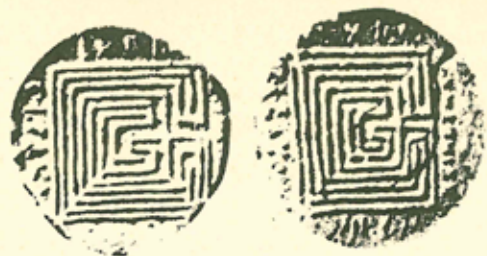
Ferruccio Merisi



Labirinto in stemma araldico.

Il labirinto

di Paolo Santarcangeli

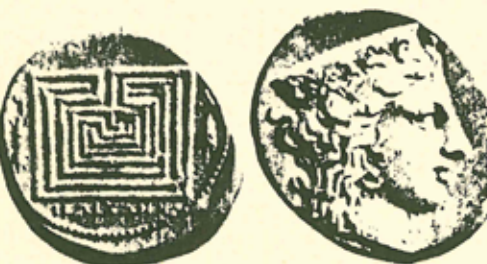


Il labirinto non è una espressione soltanto spaziale, bensì anche temporale. La durata della nostra permanenza in mezzo agli intrichi è sempre una funzione di due componenti: l'estensione e complicatezza del disegno (stato della situazione obiettiva) e il grado della nostra intelligenza o del nostro intuito (dato della situazione subiettiva). Sarà la fusione dei fattori interni e di quelli esterni a fornire il *tempo vero* necessario per raggiungere la camera segreta — se consideriamo la situazione labirintica come «centripeta» — o per tornare alla libertà — se la consideriamo come «centrifuga». La scelta della prima rappresentazione piuttosto che della seconda è ovviamente un frutto di elezione, di «simpatia», di «stile», di considerare l'iniziazione morale compiuta come conquista di un Centro nascosto oppure come uscita verso nuovi orizzonti.

Supponendo che il labirinto sia uguale per tutti — il che non è — la nostra intelligenza (o, in altra sfera emotiva, l'iniziazione) sarà il fattore predominante per determinare il tempo della decrittazione: soluzione o liberazione. Ora, il tempo si identifica con noi; è una delle circostanze della nostra esperienza. Se queste esperienze saranno di specie diverse, potranno essere diverse le condizioni in cui esse si dovranno svolgere e dovremo quindi adeguare ad esse il termine «tempo».

Diceva recentemente E. M. Cioran: «Cadere dalla eternità nel tempo fu sinora la regola; ma si può cadere più in basso: cadere fuori dello stesso tempo. Non è affatto escluso che questa esperienza o piuttosto crisi diventi un giorno, da individuale, un fatto che riguarda tutti noi». È così avvertita la natura oscillatoria del tempo; anzi, di più tempi, come dice l'Apocalisse: «Tempo dei tempi». Nella solitudine dell'uomo, sempre si ricrea il labirinto; e noi dovremo vincerlo anche se, trascorrendo per i rigiri, non numereremo più tempi, ma vite, secondo la rigenerazione del nostro spirito, che dovrà sempre essere ripresa. Beato chi, come Teseo, potrà uscire dal suo labirinto personale, una volta per sempre. Ma la vicenda dell'uomo a cui non arride tanto favore degli dèi è più grave e il suo errare sarà lungo quanto la vita. Eppure, l'aver raggiunto la camera segreta anche una sola volta — per illuminazione spirituale o per una meditazione perfetta — muterà la sua coscienza per sempre: «Who once was happy, is forever out of destruction's reach».

Entrare nel labirinto è collocarsi in una solitudine volontaria: è accettare i rigiri e rigori ignoti della sorte e tentare la soluzione rifiutando ogni aiuto che non sia quello della propria mente: infatti, anche se ci troveremo nella felice condizione di stringere tra le dita un filo di guida, lo dovremo ancora, in ultima analisi, a noi stessi. L'Arianna favolosa che avrà abbastanza pietà o amore per noi verrà a premiare il nostro valore.



Tuttavia, quella solitudine sarà una «Einsamkeit» e non un «Alleinsein», secondo la distinzione di Hoelderlin: un essere soli ma non abbandonati. Sarà uno stato voluto, scelto quale via per spiegare a se stessi il proprio mistero, nel corso di una «peregrinazione impedita», compiuta in stato di veglia, anzi in uno stato di massima attenzione, per arrivare ad una situazione di salvezza. Lontani dal mondo, noi ci troveremo presi in un avanzare che è attività del cercatore di sé, del perché di Dio, molto simile a quella volontà di rescindere se stesso dal mondo che anima l'eremita o l'anacoreta. È un modo di sfuggire alla sorte «per acquistare conoscenza»; una discesa agli Inferi, una «nek-ya»: una decisione di entrare nella caverna e nei suoi inganni sotterranei con la volontà di sottrarre se stessi, sia pure precariamente, agli inganni del mondo di sopra. La stessa angoscia, la vertigine di non avere nessuno né davanti né dietro né a fianco di sé, ma solo un cammino malsicuro e tortuoso che si apre dinnanzi ai propri passi esitanti, e pareti di caverna tutt'intorno, si trasforma come in una più piena coscienza di sé nella consapevolezza che, con la perseveranza, con la fiducia, col filo che avremo avuto da quell'Arianna dal serto luminoso che dimora nel nostro cuore, noi sapremo arrivare sino alla camera del mistero. Vi troveremo un tesoro? Lo prenderemo. Vi troveremo un mostro? Lo uccideremo.

Nel labirinto — lo abbiamo già detto — si abolisce anche il tempo: è «tenebra senza tempo tinta»; e ben lo sapeva il Poeta, quando entrò nelle viscere della Terra per compiere il grande viaggio. Solo importa che, al termine del cammino, si torni «a riveder le stelle». La conquista umana del sapere — il rinvenimento del Centro, del «locus absconditus» — è il solo approdo possibile e sensibile; è un uscire dalle tenebre; è la conquista della chiarezza dopo avere passato la acque infernali. Ovviamente, questo tipo di rappresentazione dell'«iter» mistico della conoscenza è particolarmente presente nell'animo dell'uomo religioso; che quanto sperimentavano in modo plastico ed evidente coloro che percorrevano l'«hieros odos» dei santuari: questo è quanto sperimenta ancora chi percorre, ad esempio, la via lunga che era prescritta agli adepti nell'Asclepion di Pergamo. Il peregrinare è tortuoso e accidentato; ma, al termine di una lunga galleria — di cui anche oggi si ritrova il percorso tra le rovine del santuario — s'incontra la fonte della

Gioventù eterna, proprio al limite di quella che era stata la camera segreta: soli rumori, il leggero strisciare del vento sull'erba alta, sulla gramigna, e il verso schioccante di rade cicogne bianche e nere, ritte in alto, sui mozziconi delle mura.

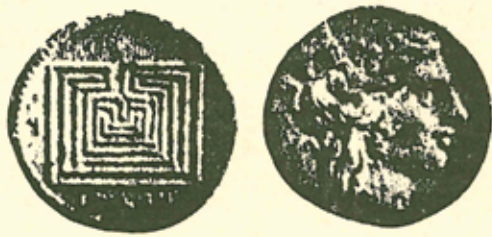
Pensiamo che — seguendo gli svolgimenti storici del segno — il lettore accorto non avrà mancato di rilevare i mutamenti d'umore (se possiamo dire così, con qualche frivolezza) dell'espressione figurativa del segno. Abbiamo visto in quale modo il labirinto si sia sviluppato, probabilmente, dalla spirale e dal meandro, nelle epoche protostoriche, acquistando ben presto, in Egitto e nei primi secoli ellenici, una forma logica precisa: vediamo in tanti esempi una costruzione rigorosa e matematica che si svolge per lunghi rigiri, compressa in breve spazio, costretta nella forma di un quadrato o un circolo, restando trasparente nella sua evidenza, seppure intricata. Ci troviamo quindi, salvo poche eccezioni, di fronte a *pseudo-labirinti*: benché il cammino sia lungo, alla metà si arriva sempre. (Ciò si riflette anche nelle incertezze del mito greco: Arianna dà a Teseo un filo perché egli trovi il suo cammino o piuttosto gli illumina la strada col suo serto di luce?).



La bella idea logico-matematica si rispecchia in una creazione esteticamente armoniosa, che presenta un piano di edifici (o un sistema di caverne), di cui tuttavia non ci è giunta nessuna notizia sicura. L'intento «vessatorio» si manifesta, semmai, nel proposito di illudere chi tenta il cammino, portandolo, all'inizio, *quasi* sino al centro e poi allontanandolo sempre più, finché, al termine dei rigiri e ormai quasi inaspettatamente, una via dritta lo condurrà alla metà della peregrinazione: «Iudus» semplice, in verità. Ma l'orientamento è stato perduto da tempo e, col venir meno della situazione nello spazio, si è anche perduto il sentimento del tempo. Il «mundus» circolare si è trasformato in incertezza, il dubbio sul microcosmo si trasferisce nel dubbio sul macrocosmo e, con ciò, è data un'espressione piena al simbolo che si intendeva presentare al viandante: «labyrinthus sicut vita, vita sicut labyrinthus»; tuttavia, il viandante che seguirà la sua strada con costanza giungerà sicuramente alla fine del suo cammino. Non altrimenti nei giochi dei primitivi, nei disegni preistorici, nei cerchi di pietra posti in riva al mare da chi sa quali popoli: *morte, conoscenza, rinascita*.

Tale substrato di pensiero si conserva immutato — con poche eccezioni — anche nelle cattedrali del Medio Evo. È solo l'oggetto storico della iniziazione che muta. Nell'«actus» sacrale troviamo, in luogo di Teseo, Cristo; in luogo della regale e divina iniziatrice Ariadne, la Fede; in luogo del Minotauro, ossia della natura animale che deve essere debellata perché si possa tornare alla luce ormai rinati, la Chiesa che libera l'anima pellegrina dalle sue angustie e le impartisce il carisma del «summum bonum». In pari tempo — come abbiamo ampiamente illustrato — torna a farsi sentire l'elemento del gioco, ora lieve, ora mortalmente serio e, non di rado, le due cose insieme. Fu solo nel tardo Cinquecento e soprattutto nel Barocco che una visione del mondo tutta nuova, tutta tormentata, problematica — così come abbiamo tentato di evocarla per sommi tratti — proiettò il suo sentire anche sulle figurazioni labirintiche: campo assai grato e quasi idealmente atto ad esprimere nel segno continuo la tragica incertezza del mondo e dell'uomo in esso. Nell'insieme di quella problematicità, la facoltà più alta e più responsabile e più gravosa dell'uomo (moderno), dell'anima che vuole essere libera, è la *facoltà della scelta*. Infatti, è solo in quel tempo che noi osserviamo l'insorgere sistematico dei *bivii nello sviluppo del disegno labirintico*. Al «pellegrino impedito» si presentano contemporaneamente *due strade*: una giusta e una sbagliata: *bisogna scegliere*.

E sappiamo ormai qual è la posta (ora più, ora meno cosciente). Solo dal Barocco in poi è possibile, per dirla etimologicamente, non più *errare* soltanto, ma *sbagliare*, costretti talvolta a rifare il cammino per uscire da un vicolo cieco o a tornare indietro, sino all'ingresso, o a vagare senza fine nell'intrico dei camminamenti. Si perde molto spesso di vista che questa concezione del labirinto è prevalentemente moderna (se, come è giusto, noi sentiamo il Barocco ancora — o di nuovo? — assai vicino a noi).



Ora non basta più confondere il senso di orientamento del pellegrino e, progressivamente, confondere anche il suo senso del tempo, attraverso una paralisi progressiva della sua coscienza; alla intricatezza del cammino e ai suoi accidenti si vuole aggiungere un terzo sentimento: quello della imperscrutabilità del destino: «die Welt als Labyrinth». Non basteranno più la costanza e la pazienza, né la fede, forse nemmeno più l'«iniziazione» a guidare l'anima credente sino al Centro, a Cristo, alla Sancta Ecclesia, alla salvezza: ora vi si aggiunge l'incertezza del destino o, per dirla assai meglio, l'*elezione divina* che suggerisce al viandante la retta scelta.

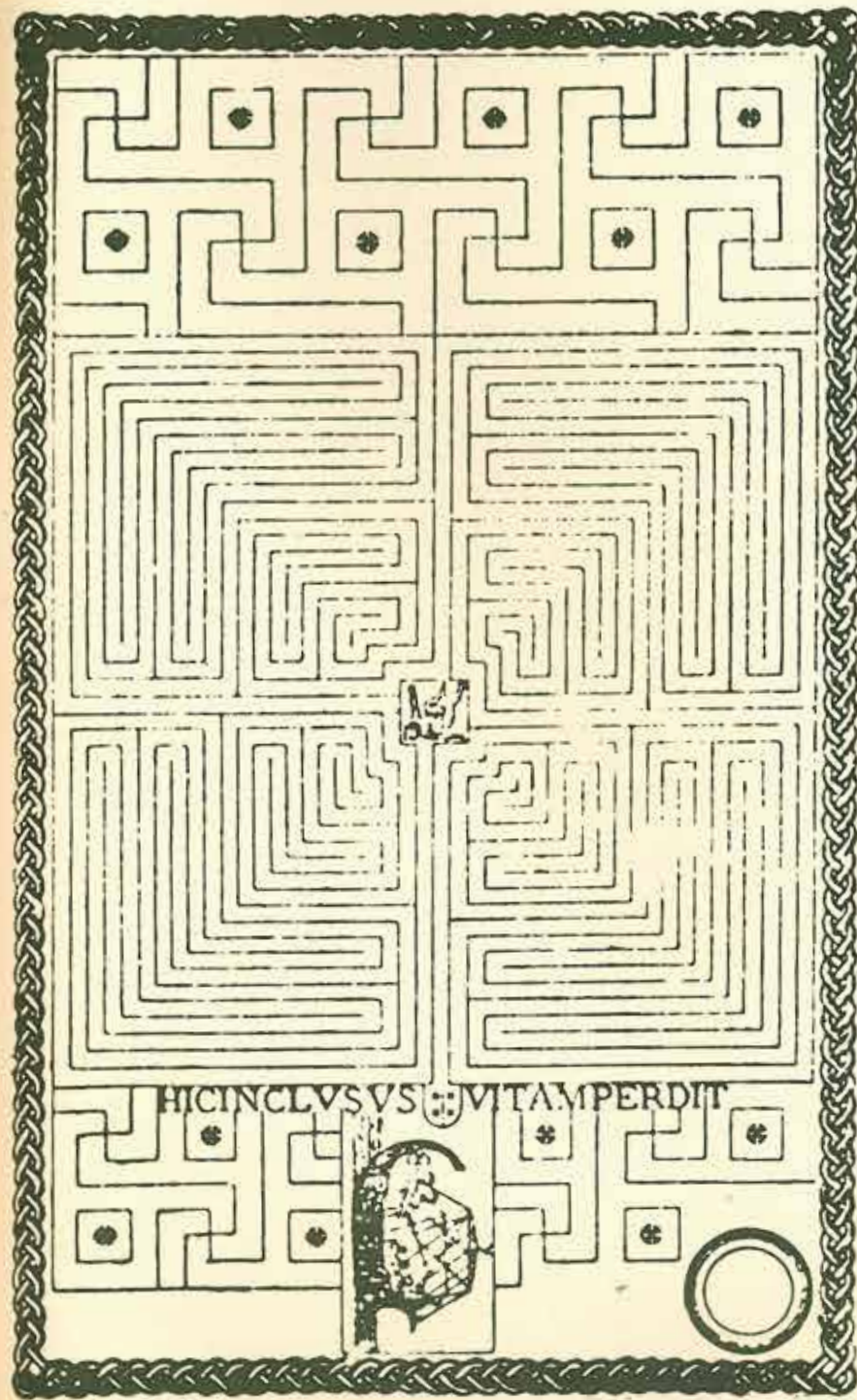
Sarebbe affascinante esaminare a questo proposito (ma qui basti solo un accenno) l'importanza fondamentale che assunse nelle discussioni teologiche del Protestantismo il quesito, più tragico di tutti —

riemerso dalle tesi discusse molti secoli prima, seppure in tutt'altra tonalità, da Sant'Agostino e da molti altri Padri della Chiesa, in particolare orientali — se per lucrare la salute eterna bastino la fede e le opere giuste, compiute in base ad una certezza di scelta, dettata dal libero arbitrio, oppure se quella salvezza dipenda piuttosto da una elezione divina, creata all'uomo, eminentemente segreta, imperscrutabile, sfuggente ai canoni umani del giusto e dell'ingiusto, emanazione della Omnipotenza del Sommo, posta al disopra di ogni norma concreta. Limitiamoci a ricordare le tesi dei due massimi riformatori — Lutero e Calvino — su questo capitolo, invero il più drammatico, del libro di fede.

Non è davvero un frutto del senno di poi se mettiamo nella giusta evidenza che questo senso della tragicità permanente del cammino umano, legata alla impossibilità di determinare a priori la *giustezza delle scelte* non poteva non trovare espressione nel tracciato dei labirinti coevi. Così come vorremmo aggiungere, seppure ciò suoni paradossale a prima vista, che proprio questa coscienza della possibilità di sbagliare esprime in fin dei conti un immenso *accrescimento* della libertà spirituale dell'uomo; poiché solo chi può sempre sbagliare — ossia solo chi non ha altra guida che la sua ispirazione, il dettato intimo del proprio spirito — può dirsi veramente e completamente libero.

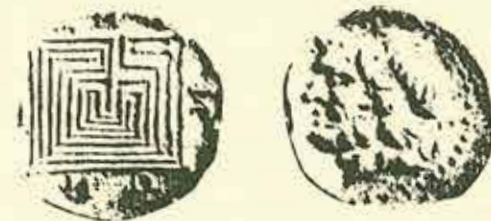


Ed ecco che questo sentire labirintico del mondo si espande, al di là del modesto segno e del giuoco, nella poesia, nella pittura, nelle arti tutte, così come lo vediamo nelle «Carceri d'Invenzione» del Piranesi, nei fondi oscuri dei quadri di Rembrandt: e torna ad avere voce ai nostri giorni. «La fantasia, che prima offriva all'ordine matematico solo la ricca variabilità delle forme, amplia ora il labirinto... sino ad una immagine del mondo, in genere. Non è più nemmeno una concezione del mondo, bensì tutto il mondo si fa labirinto... Il carattere simbolico del labirinto non si perde: ma nella combinazione e variazione di tutte le possibilità il labirinto quale *mondo* acquista un nuovo grado di realtà, estendendosi a tutte le arti. La fantasia demonizzata, costretta da una utopicità che è anche fuori del tempo, detta nuovi verbi» (cfr. H. Ladendorf in *Labyrinth-Phantastische Kunst*, 1966, p. 14 ss.). Il carattere labirintico-babilonico della nuova Città e del suo traffico —



mosaico di Susa

ricordiamo, uno per tutti, un autore così esemplarmente barocco come Baltazar Gracián nel suo *Criticón* — viene assunto al non-finito di una crescita che si sviluppa in modo imprevedibile e che non si lascia costringere entro le ordinate del tempo e nello spazio. È per questo che l'ordinamento statico delle forme labirintiche precedenti viene giudicato insufficiente e inadeguato. In quale modo questo sentimento trovi una continuazione ai nostri tempi e sotto quali aspetti il secolo nuovo abbia ancora innovato rispetto al Barocco risulterà abbastanza chiaramente a chiunque consideri l'arte moderna ai lumi di quanto abbiamo detto: le parentele



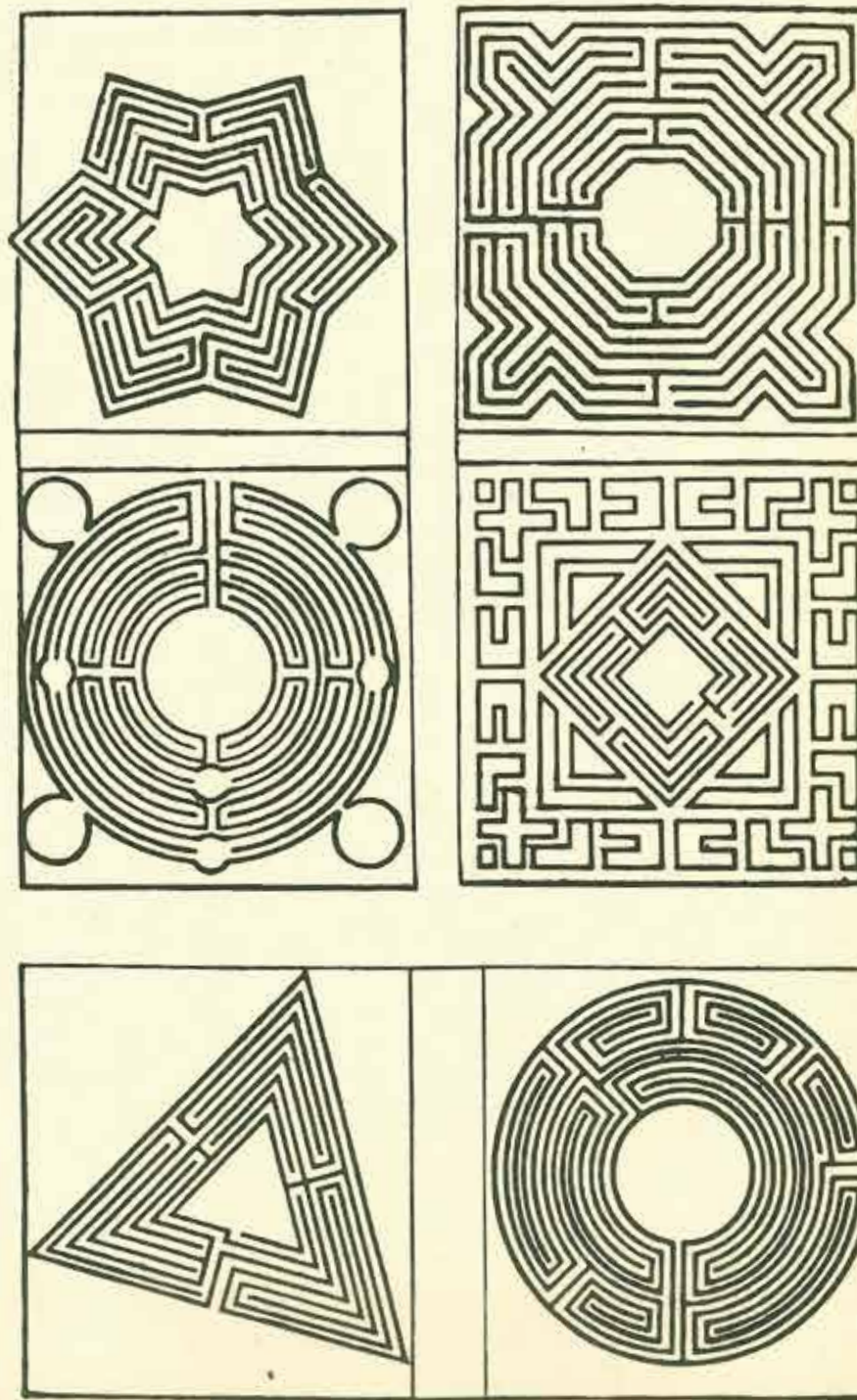
sono sorprendenti non meno delle diversità: ma nella contemplazione dei nostri labirinti trova conferma l'inalterata potenza generatrice dei miti antichi, delle prime meditazioni dell'uomo sul proprio destino: Anche se di un ritorno puro e semplice non si potrà mai parlare, anche se l'arte di ogni tempo canterà la propria melodia con altra tonalità e troverà una espressione sempre diversa per attuare la propria missione carismatica di *liberazione dalle tenebre*, di indicazione di una via d'uscita dagli intrichi apparentemente inestricabili, per condurre l'uomo, attraverso rigiri complicati, attraverso tenebre e profondità cosmiche sempre diverse e insieme antiche, finché egli non avrà raggiunto il «centro», la conoscenza. Presentare il segno del labirinto quale «mundus» è quindi opera meritoria e atto catartico.

A questo punto, sarà chiaro che nel simbolo del labirinto si manifesta il modo con cui, nelle varie epoche storiche, l'uomo ha rappresentato a se stesso il proprio destino, sempre restando fermo, tuttavia, un concetto-guida essenziale: la consapevolezza che noi potremo sempre raggiungere la libertà del nostro animo; ora per mezzo della fede ed ora con la conoscenza o magari soltanto con la perseveranza che opponiamo al destino; e questo anche se la via sarà lunga, anche se l'ideale di una vita breve e chiara e diretta resterà, purtroppo, un sogno non attuabile, una speranza vana.

Paolo Santarcangeli

Capitolo conclusivo de *Il libro dei labirinti*, Vallecchi, Firenze 1966 di Paolo Santarcangeli

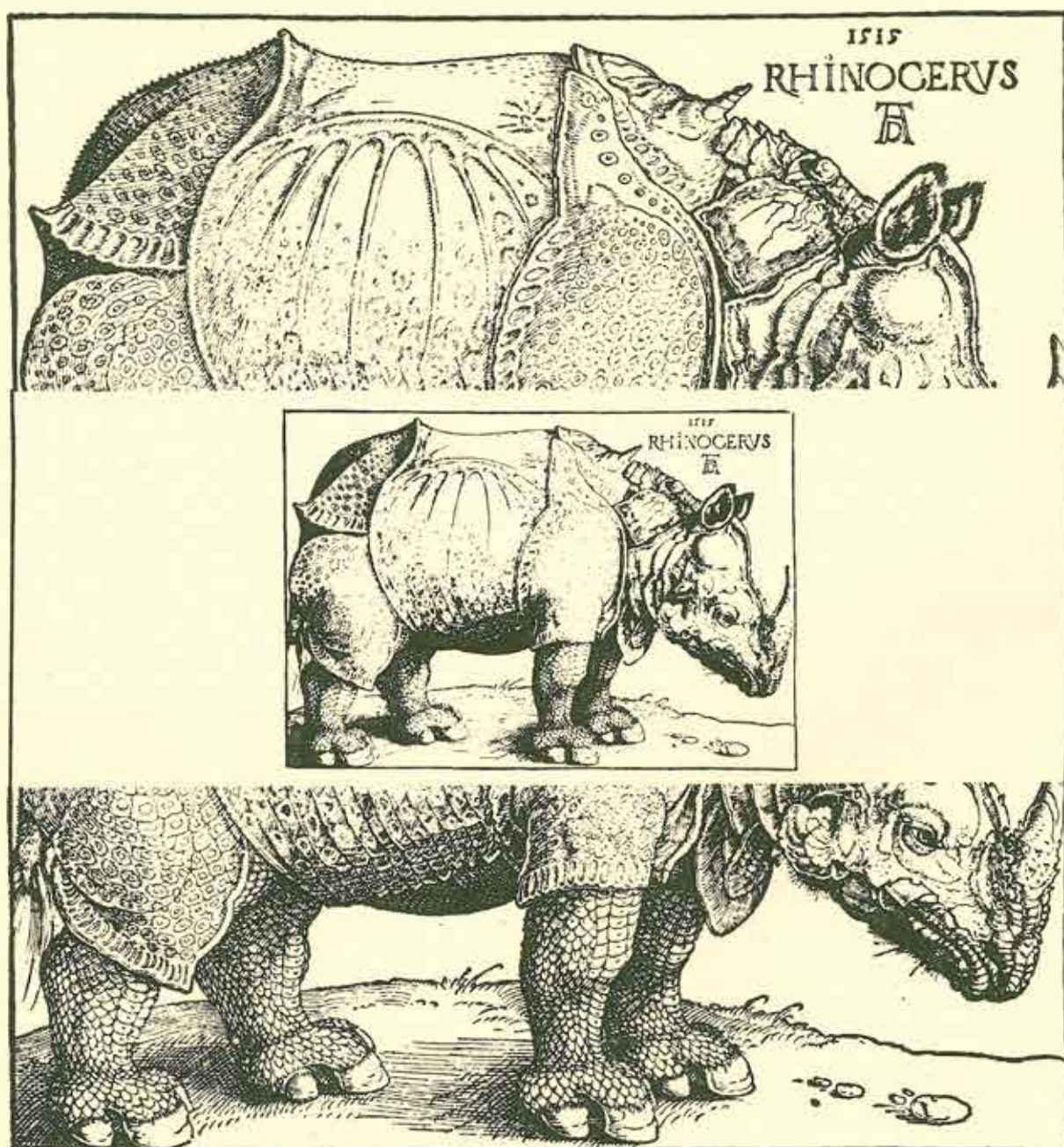
Monete cretesi in cui ricorre il labirinto.



labirinti disegnati da G. A. Boeckler

**E SE VOGLIO
ABBONARMI A
SCENA DAL N. 6/7?**

PUOI



Versando lire 20.000 sul ccp n. 14125207 intestato a Riza Psicosomatica via Decembrio 26 20137 Milano (Specificare nella causale abbonato a Scena dal n.....)

Riceverai Scena per un anno comodamente a casa tua senza rischio di aumenti di prezzo.

**N.B. Per avere Achab insieme a Scena dovete invece sottoscrivere l'abbonamento da gennaio 1981 a dicembre 1981 (L. 25.000) e ricordarvi di rinnovarlo ogni dicembre
UTILIZZATE IL BOLLETTINO ALLEGATO ALLA RIVISTA**



**È uscito il decimo volume
è imminente l'undicesimo.
Si completa così l'ordine alfabetico**

ENCICLOPEDIA EUROPEA GARZANTI

Vi dà le idee, gli orientamenti, le prospettive della cultura moderna.

Può farlo perché ha l'autorità dei suoi collaboratori.

Perché incide nella vita culturale di oggi.

Perché è il miglior strumento di studio ad ogni livello.

Il giudizio della stampa:

THE TIMES

Nessun editore poteva fare un servizio più grande al paese se non pubblicando una nuova enciclopedia europea, in un momento in cui si avverte con particolare urgenza la necessità di opere che siano la «summa» della nostra cultura.

Le Monde

Molti fra i nostri migliori scienziati e specialisti sono presenti: Pierre George, autore di tutte le più importanti voci di geografia economica,

Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser. Ma più che la presenza di firme prestigiose colpisce la tenuta complessiva dell'opera: gli articoli troppo brevi per essere firmati sono egualmente scritti dai migliori specialisti. Ed è soprattutto fra le voci politiche e quelle di storia della società italiana che alcuni contributi avranno grande risonanza.

Frankfurter Allgemeine

Abbiamo fatto dei sondaggi, le voci sono sommamente imparziali, moderne e informative nel miglior senso del termine. Soprattutto ci si muove in una prospettiva europea senza pregiudizi, con il massimo aggiornamento e al tempo stesso il più decisivo intervento critico.

Ci si può chiedere con interesse se il mercato tedesco saprà rendersi conto dell'importanza e delle possibilità di un'opera del genere.

CORRIERE DELLA SERA

Dalle serie di puri dati e di oggettive notizie, spesso anagrafiche e sterilizzate, caratteristiche delle Enciclopedie tradizionali, siamo passati così a una problematicità attualissima che non trascura quei dati di fatto (regi-

strati accuratamente in apposita sezione) ma li avviva con desta coscienza delle situazioni dell'oggi.

Vittore Branca

Più l'opera procede, più mi sembra chiaro un disegno che vuole positivamente distinguerla dalle enciclopedie generali o speciali della prima metà del nostro secolo. L'informazione sommaria o schematica, propria dei dizionari enciclopedici, si viene qui trasformando in raccolte di brevi monografie.

Nel caso della Garzanti, il gioco della impaginazione struttura il materiale, lo aggrega a partire dalle voci maggiori e portanti. Queste sono i pilastri che per via di rimandi organizzano le voci minori.

Non dovrebbe mancare materia di discorso critico, se qui i contributi di oltre quindici studiosi (fra cui C. D'Adda, R. Prodi, D. Coleman, A. Roncaglia, P.M. Sweezy, S.R. Klein) redigono una voce, economia, che ha l'ampiezza di un libro.

Franco Fortini

L'Enciclopedia Europea risponde alle vostre domande.

Scrivete a Centro Promozione Enciclopedia Europea, Via Senato 25, 20121 Milano.

Compra prima L'Espresso il più letto settimanale di attualità, cultura, politica, finanza.

L'Espresso

L'Espresso **2.332.000*** lettori

Enciclopedia Europea, 11 volumi + 1 di Repertorio, 12.500 pagine, oltre 100.000 voci, 30.000 illustrazioni

* (ISPI 1980)

Scuola di Drammaturgia di Firenze
diretta da Eduardo De Filippo



SIMPATIA

Commedia in tre atti

